

CAPÍTULO 1

Pressupostos Teóricos

1

Pressupostos teóricos

1.1. Primeiras nervosidades teóricas

Começo com a hipótese de que seja materialmente possível a produção de um grito aqui, neste exato momento, sem nenhuma palavra, apenas a partir da demorada vocalização de uma das cinco vogais, talvez a A, já que tenho a boca grande, *eu* sujeito mais provável para esta ação. Um grito no início, contrariando sua espera ao final como clímax exacerbado. Um grito *a priori*.

Gostaria de discutir determinada atitude perceptiva historicamente construída, baseada na expectativa de justificar o grito, e muitos outros *gestus* sociais, tomando-os como expressão no limbo do incontrolável de alguma sensação ou emoção – dor, prazer, insatisfação, horror, desespero, etc. Segundo esta perspectiva o grito poderia ser focado como um indício de meu estado interno agora. Alguns argumentariam que gritar aqui nesta página implica certa estetização e fabricação, que destituem qualquer tipo de espontaneidade. A meu ver este argumento seria apenas mais uma versão das dicotomias mente-corpo e real-ficcional, fundamentada no vínculo da ficção com a possibilidade de controlar a expressão em oposição a uma suposta *naturalidade* da vida cotidiana assumida como *real*. O que nos estudos literários se poderia identificar com métodos baseados em práticas hermenêuticas buscando no texto literário indícios externos de uma intencionalidade autoral a ser desvendada, nos estudos teatrais aludiria a Stanislavski e à ideia de que o ator deveria ser capaz de expressar com o corpo estados emocionais internos do personagem.

Em seu livro *A construção social da realidade*, de 1966, Peter L. Berger e Thomas Luckmann partem do hiato entre a convicção filosófica da inexistência de uma realidade exterior à linguagem e a vivência empírica de uma realidade no nível da vida cotidiana, para entender os mecanismos de construção desses modelos de realidade aceitos como incontestáveis do ponto de vista pragmático. A partir dessa distinção entre o nível da reflexão teórica e o nível da experiência

empírica, o qual se pauta pela existência de uma realidade experienciada como concreta, os autores se propõem a uma análise do conhecimento que orienta o comportamento social dos indivíduos na construção de seus modelos de realidade. Nesta perspectiva de uma sociologia do conhecimento, a realidade cotidiana, sentida como objetiva e ordenada, na qual os fenômenos correspondem a padrões apriorísticos, seria predominante em relação a outras esferas de realidade, como, por exemplo, a do sonho, a da memória – ou a da arte. Segundo os autores, a experiência estética, tal como a religiosa, seria “produtora endêmica de campos de significação” (BERGER & LUCKMANN, 2003, p.43). E a transição entre a realidade cotidiana e a experiência estética é ilustrada por eles justamente através do exemplo do teatro, em que

(...) a transição entre as realidades é marcada pelo levantamento e pela descida do pano. Quando o pano se levanta, o espectador é ‘transportado para um outro mundo’, com seus próprios significados e uma ordem que pode ter relação, ou não, com a ordem da vida cotidiana. Quando o pano desce, o espectador ‘retorna à realidade’, isto é, à realidade predominante da vida cotidiana, em comparação com a qual a realidade apresentada no palco aparece agora tênue e efêmera, por mais vivida que tenha sido a representação alguns poucos momentos antes. (p.43).

Diante desta oscilação fundamental na experiência estética entre a realidade da vida cotidiana e a realidade ficcional, parece-me oportuno instaurar, de início, determinada moldura teórica que se propõe a dissolver a lógica dicotômica, herdada do pensamento cartesiano, que tem motivado a maioria dos estudos teóricos voltados para a arte até meados do século XX, situando em extremidades opostas pares conceituais considerados pela presente perspectiva teórica como complementares: mente-corpo, superfície-profundidade, razão-emoção, interior-exterior, real-ficcional, teoria-prática, etc. Refiro-me a pressupostos construtivistas que se revelam extremamente proveitosos para o campo dos estudos de teatro, entre outros motivos, por possibilitarem enxergar determinados experimentos teatrais contemporâneos não apenas a partir de seu afastamento de um paradigma estético anterior, mas, sobretudo, a partir de sua inserção em uma situação comunicativa específica, concebida interativamente, considerando a construção da realidade artística em relação à construção da própria realidade da vida cotidiana, ambas desencadeadas pelas ações dos

indivíduos em suas vivências comuns. Em outras palavras, tais pressupostos construtivistas oferecem perspectivas enriquecedoras de observação justamente porque estabelecem para qualquer processo cognitivo uma dependência absoluta do sujeito.

No contexto europeu de início da década de 1970, em uma atmosfera de despertar epistemológico questionando os fundamentos ontológicos relativos à produção do conhecimento, contestando preceitos positivistas e reivindicando uma função social concreta para as ciências humanas, tais pressupostos já haviam sido insinuados em diversas áreas do conhecimento, principalmente com a criação do campo interdisciplinar da psicologia social, de Berger e Luckmann, Erving Goffman, Jones e Gerard, entre outros. Com isso, forneceram as bases para um novo modelo de comunicação, não mais fundado na ideia de transmissão, como sugerido pelo linguista Roman Jakobson, mas em noções como seleção, expectativa e contingência, especialmente valiosas quando deslocadas para o campo dos estudos teatrais.

Em *A representação do eu na vida cotidiana* (1975), Erving Goffman caracteriza como “representação” toda atividade desempenhada na presença de um ou mais observadores, exercendo sobre este(s) determinados efeitos. Tal atividade concretiza-se a partir do emprego intencional ou inconsciente de certo “equipamento expressivo”, o qual ele identifica como “fachada”. A fachada, por sua vez, é composta de partes: o cenário, espaço geograficamente fixo no qual se desempenharia a ação; e a fachada pessoal, reunindo elementos expressivos relativos ao próprio indivíduo (GOFFMAN, 2001, p.29). O processo de institucionalização das fachadas funda-se em sua correspondência com certas expectativas estereotipadas abstratas que conferem um sentido fixo e quase imutável ao comportamento social performado em seu nome. A socialização das representações decorre, então, de uma espécie de ajuste tácito às expectativas da própria sociedade. É a partir deste horizonte que elas se tornam “representações coletivas” e adquirem o estatuto de “fatos”. (p.29). Tal tipificação alcança, assim, no nível do senso comum, um efeito de realidade, uma existência, por assim dizer, universal, alheia a contextualizações. Nesse sentido, o indivíduo tende a incorporar e internalizar fachadas já tipificadas a partir de um processo muito mais seletivo que criativo.

A analogia com a representação teatral coloca em evidência o privilégio sobre a ação, o qual se explicita de forma ainda mais evidente pela própria designação dos indivíduos como “atores sociais” (p.31). Ao enfatizar essa performance do comportamento individual, Goffman confere certo dinamismo e mobilidade a princípios estruturalistas elaborados por Émile Durkheim, que então já se lia de forma extremamente determinista, subordinando o indivíduo à estrutura social. Para Goffman, as condições e lugares sociais são *performados* como modelos de conduta coerentes, não existindo *a priori*, ou seja, precisando ser construídos a cada nova interação: i.e., materializados. Um modelo de realidade, “representado com facilidade ou falta de jeito, com consciência ou não, com malícia ou boa-fé, nem por isso deixa de ser algo que deva ser encenado ou retratado e que precise ser realizado” (p.74).

Essa forma de “realização” baseia-se, segundo o autor, na inclusão pelo indivíduo, diante dos outros, de sinais que possam legitimar sua atividade como pertencente a determinada fachada. Tal como no teatro, ele tem de tornar sua ação significativa para os outros e, para tanto, precisa articulá-la de modo expressivo em um espaço de tempo equivalente à duração da situação interativa. O potencial expressivo do comportamento social aparece, então, estreitamente vinculado ao efeito provocado sobre a *plateia*. Diferentemente do teatro, em que esta terceira abertura seria já convencionalizada, na relação entre os atores sociais, a plateia se constituiria pelos interlocutores da interação. E é nesse sentido que se coloca a questão da contingência. Goffman particulariza os profissionais de teatro como aqueles que, conscientes de seus gestos expressivos, seriam capazes de controlar as situações imprevistas que eventualmente pudessem insurgir contra a cena e contrariar a imagem que pretendem expressar. É claro que neste momento o autor tem como horizonte de referência representações teatrais calcadas em estruturas fechadas, predeterminadas pelo texto, que expulsam de cena acontecimentos acidentais, vistos como perturbadores das intenções textuais, excluindo igualmente qualquer relação interativa com o público. Nessa estratégia retórica, o teatro é tipificado de forma a oferecer um contraste homogêneo com relação aos modelos de realidade construídos a partir da performance individual na sociedade. No entanto, ao enfatizar o aspecto performativo do comportamento social, Goffman acentua o quanto teatro e vida social estão imbricados e o quanto é difícil desvencilhá-los em termos comparativos sem encontrar a questão dos

critérios socialmente convencionados para a determinação e delimitação da esfera artística (SIMONI, 2006).

Segundo Goffman, “as imagens artísticas são mais exatas porque nos preparam para o fato de que uma só nota em falso pode quebrar a harmonia da representação inteira”, ou seja, seria muito mais fácil admitir o caráter construtivo de uma representação teatral do que o de uma fachada social (p.55). Esta ausência de uma realidade única, estável e imutável enfatiza a presença de modelos de realidade socialmente construídos e compartilhados, os quais se admitem no âmbito do senso-comum como sendo facetas de uma realidade universal. Na perspectiva teatral, esta moldura construtivista desacredita a possibilidade de transferência para o palco de uma realidade única e universal, dado, como já visto, o próprio caráter construtivo dessa realidade, pondo em evidência a convencionalidade não apenas do teatro, mas de tudo aquilo que socialmente se aceita como arte, e enfatizando estéticas de representação que valorizam relações em presença.

Neste contexto, a utilização da metáfora teatral na tentativa de dar conta das representações do *eu* na vida cotidiana, operada por Goffman, apesar de basear-se sobre um modelo mimético de representação, evoca, através da noção de papéis representados pelo indivíduo em seus processos de socialização, uma imagem mais dinâmica da ação teatral. Isto ocorre não apenas porque enfatiza a ideia de expressão – invalidando a noção de máscara como algo que oculta uma essência ou uma autenticidade, a favor da ideia de papel desempenhado dentro de uma situação social determinada e, portanto, sujeita a contingências – como, sobretudo, porque privilegia uma penetração da representação dramática na vida cotidiana, explicitando tanto o caráter convencional do espetáculo teatral quanto principalmente a especificidade da ação social que se constitui, dada a imediatez e concretude de seu efeito (SIMONI, 2006).

Na esfera do comportamento social, são exatamente aqueles gestos involuntários, tácitos e imprevistos, capazes de produzir uma impressão que contradiz a imagem sendo construída durante a interação. Essa discrepância, no entanto, em lugar de apontar para uma imagem mais verdadeira do que a “projeção oficial”, aponta para uma imagem outra, e para as possibilidades de criação e manipulação de imagens. Ou seja: para a fragilidade de uma representação social, a qual pode ser estilhaçada por “minúsculos contratemos”

(p.58). A noção de contingência está, pois, intimamente vinculada ao aspecto intersubjetivo que fundamenta a construção social da realidade da vida cotidiana, já que exerce papel essencial na interação entre os indivíduos. Nessas situações face a face, em que os indivíduos têm de se comportar na presença uns dos outros, a apreensão do outro se dá a partir de esquemas tipificadores redutores de complexidade que de certa forma orientam suas ações. A condição de contingência fragiliza, no entanto, esses esquemas a partir da imprevisibilidade de uma interação efetivamente recíproca (SIMONI, 2006).

O estudo sobre o conceito de contingência nas interações diádicas, realizado por Edward Jones e Harold B. Gerard, em “Dyadic interaction: a conceptual framework” (1967), classifica quatro tipos de contingência a partir de seu nível de determinação social ou individual nas interações: a pseudocontingência, identificável nas situações em que os indivíduos mantêm seus planos de conduta inalterados, podendo inclusive prever as reações de seus interlocutores; a contingência assimétrica, em que um dos indivíduos, de certa forma, conduz a interação, agindo de forma determinante sobre as respostas de seu interlocutor; a contingência reativa, em que ocorre a total ausência de planos de conduta pelos indivíduos, os quais agem instintivamente, por reflexo, sendo suas respostas quase inteiramente contingentes; e, por fim, a contingência mútua, a qual representa o modelo de uma interação efetiva em que mutuamente as respostas vão sendo construídas em função das falas anteriores dos interlocutores e, ao mesmo tempo, adaptadas a seus planos de conduta individuais, ou seja, completamente contingentes.

A partir da utilização do exemplo da representação teatral para ilustrar a categoria da pseudocontingência, Jones e Gerard adotam como ferramenta comparativa uma referência de teatro caracterizada por um fechamento, em que não há lugar para uma contingência efetiva, por estarem os atores encarcerados por seus textos e marcas. Os outros exemplos apontados no mesmo contexto pelos autores, porém, situam-se exatamente no âmbito dos rituais e cerimônias sociais, tais como casamentos, batizados, julgamentos, etc.¹

¹ Seria interessante talvez contrastar essas ideias com concepções artaudianas que associam o teatro à categoria do ritual, em direção exatamente oposta, i.e., justamente para enfatizar o que nele há de vivo, presente e não cristalizado, reintegrando teatro e vida justamente pela mesma dimensão ritual que parece servir a Jones e Gerard como base para a diferenciação estética do teatro.

O que se impõe, então, em Jones e Gerard como horizonte de referência teatral é a ênfase sobre o *script*, que subordina a materialidade da encenação a uma estrutura textual predeterminada, obscurecendo as contingências que irrompem no momento da cena, tanto na interação entre atores quanto com o público, colocando a encenação como obra em movimento. A situação paradoxal dessa ambiência teórica reside, assim, no fato de que ao se utilizar, em suas formulações conceituais, de uma estética teatral tradicional, a psicologia social, ao mesmo tempo aponta para uma perspectiva de teatro que, por vincular-se à ação, encontra-se muito mais em sintonia com práticas teatrais de sua própria época. Como lidar, então, com essa dissincronia sincrônica em que coexistem simultaneamente, nos anos de 1970, uma tal atmosfera teórica (que à primeira vista privilegia em seu discurso estéticas teatrais conservadoras) e a performance enquanto prática que em última instância coloca sob suspeita não apenas estéticas convencionais, mas o próprio teatro? (SIMONI, 2006).

A escolha de uma moldura teórica construtivista coloca-se, neste contexto, a serviço da tentativa de enxergar a indissociabilidade entre teoria e prática no âmbito do teatro, justamente a partir de um modelo de comunicação, concebido em perspectiva sistêmica. Com construtivismo, aludo especialmente à teoria da observação desenvolvida pelo sociólogo Niklas Luhmann, e de maneira mais imediata, a determinada acepção da palavra *construção* que, segundo o teórico da literatura Siegfried Schmidt, é utilizada para

(...) designar processos que levam à formulação de concepções de realidade, de modo algum arbitrários ou independentes da interação com o mundo circundante, mas baseados em condições biológicas, cognitivas e socioculturais concretas, às quais os indivíduos socializados estão submetidos em seu mundo social e natural. O indivíduo não controla grande parte dessas condições e de muitas não tem sequer consciência. (SCHMIDT, 1994, p.115).

Mais especificamente, refiro-me à teoria biológica da cognição elaborada, a partir do fim da década de 1970, por Humberto Maturana e Francisco Varela, apropriando-se de determinadas questões epistemológicas, iniciadas pela tradição filosófica moderna de Vico, Kant, Vaihinger, em que já se identificava o processo cognitivo com o aspecto construtivo e criativo. Com ênfase sobre os conceitos de *observador* – enquanto individualidade cognitiva – e *sistema*, Maturana e Varela

caracterizam a cognição como processo *autopoiético*, definido a partir de operações recursivas de sistemas autorreferenciais.

Sua teoria dos sistemas autopoiéticos baseia-se na diferenciação de sistemas em relação ao meio ambiente. O sistema cria contornos destacando-se de uma massa amorfa indiferenciada, possuindo um meio ambiente específico, cujas fronteiras dependem de *interações* específicas entre sistema e ambiência. As fronteiras, então, ao mesmo tempo, unem e separam o sistema relativamente a seu entorno, conferindo-lhe autonomia. A estrutura dos sistemas não se depreende a partir dos elementos isolados de que é composto, isto é, a partir de uma unidade fundamental. Em contraste com os conjuntos, um sistema não é uma reunião de elementos que atendem a um critério único. Sistemas abrigam elementos *em relação*, e por isso sua estrutura só pode ser determinada a partir do modo como se organiza, o que implica dizer, do modo como funciona. Tal funcionamento está diretamente ligado à produção contínua dessa própria organização. O sistema funciona no sentido de produzir determinado equilíbrio que garanta a constância de sua estrutura. Neste sentido, seu campo de interação – isto é, suas possibilidades de interação, seu campo cognitivo – também é fechado, já que todas essas possibilidades de interação são previstas estruturalmente. Os elementos constitutivos do sistema não existem anteriormente a ele, mas são produzidos nesse processo interativo recursivo entre sistema e entorno que regula igualmente as relações internas de seus elementos e as interações externas com outros sistemas. Nestes termos, o sistema se caracteriza como “autopoiético, autorreferencial e autoprodutivo” (SCHMIDT, 1989, p.56-57). De acordo com Maturana, então, estes sistemas constituem

networks of productions of components recursively, through their interactions, generate and realize the network that produces them and constitute, in the space in which they exist, the boundaries of the network as components that participate in the realization of the network. (MATURANA, 1981, p.21).

Segundo esta perspectiva, o ser humano é um sistema vivo e a complexidade de seu sistema nervoso interno é o que o torna capaz de auto-observação, além da observação de outros sistemas e de seu mundo exterior. A interação do ser humano se dá, então, tanto com o exterior quanto com seus

próprios estados internos, o que, nas palavras de Schmidt, se configura como “paradoxo de um campo cognitivo dentro do seu campo cognitivo”. (SCHMIDT, 1989, p.59). A partir da compreensão da realidade como “campo de descrições e representações”, ou seja, como campo cognitivo, impõe-se a presença de um observador, como ponto de referência, mas, segundo Schmidt, a lógica da descrição é igual à lógica operacional do sistema que opera a descrição. A forma específica de sua autopoiese é, então, o que determina o seu campo cognitivo. Portanto, a cognição vincula-se fundamentalmente ao sujeito e não ao mundo exterior. Seu fechamento operacional decorre, pois, exatamente do fato de serem os sistemas autopoieticos “cegos” em relação a sua ambiência, ou seja, incapazes de operar fora de suas próprias fronteiras (p.59). Cada sistema se reproduz recursivamente a si mesmo na base de suas próprias operações específicas, e observa a si e a seu entorno, mas tudo o que observa é marcado por sua própria perspectiva, pela seletividade das condições particulares de sua observação. Trata-se, assim, de um argumento contra a suposta existência de um ponto arquimédico exterior, capaz de abarcar toda esta rede em uma visão única e total.

A ênfase sobre princípios de auto-organização, quando deslocada da biologia cognitiva para o âmbito da sociologia, a partir da teoria sistêmica de Luhmann, oferece novas perspectivas, sobretudo para a posterior apropriação desses pressupostos pelo campo dos estudos literários. Nos termos de sua teoria, que tem como ponto de partida especificamente a sociedade moderna, funcionalmente diferenciada, os sistemas emergem como organizações menos complexas do que o entorno do qual se diferenciam e, no entanto, com a capacidade de gerar complexidade interna, constituindo-se como complexidade organizada. Segundo Luhmann, a emergência dessa complexidade organizada se dá a partir de uma seleção imposta que, como tal, significa a concretização de uma dentre várias possibilidades. Neste sentido, a probabilidade de um sistema não emergir é muito maior do que a probabilidade de sua emergência. A complexidade implica, então, contingência. O pressuposto da impossibilidade de observação da complexidade, uma vez que tal tentativa implicaria imediatamente um processo de redução, justifica o projeto de Luhmann como uma espécie de redução estratégica que, em lugar de se constituir como uma teoria *sobre* a sociedade, ou *sobre* a complexidade, se estrutura a partir do objetivo de aumentar potencialmente a complexidade teórica. Isto é: catalisá-la. Ou, nas palavras da teórica americana

Eva Knodt: “Simular complexidade para explicar complexidade” (LUHMANN, 1995, p.xii).

Segundo Luhmann, em seu ensaio “A obra de arte e a autorreprodução da arte”, o sistema social é um sistema autopoietico que se diferencia funcionalmente gerando sistemas parciais, como o sistema artístico, por exemplo, que teria se diferenciado na modernidade a partir da autonomia conquistada pela arte na sociedade burguesa. Neste sentido, obras de arte individuais, pensadas isoladamente como objetos, não constituem os elementos de que se compõe o sistema artístico. No entanto, se pensadas como unidades comunicativas, isto é, como eventos, então podem ser definidas como os elementos deste sistema, porque os elementos dos sistemas sociais parciais – e mesmo do sistema social global – só podem ser entendidos como comunicações. A obra de arte enquanto unidade comunicativa entende-se, então, como projeto para futuras comunicações sobre a obra de arte: formação do gosto a partir da garantia de reciprocidade, uniformidade e regulação de expectativas relativamente a estas comunicações (LUHMANN, 1996, p.245).

A consciência da improbabilidade da emergência de sistemas desloca-se, então, para a própria emergência da comunicação como evento. Em lugar do conceito de comunicação fundamentado na metáfora da transmissão, pressupondo um processo composto de duas partes polarizadas em emissor e destinatário, Luhmann propõe uma teoria da comunicação baseada em um processo de seleção de três partes, em que a distinção entre enunciado e informação configura-se como terceiro elemento de seletividade. Além da atenção seletiva de emissor e destinatário, chamados por Luhmann respectivamente de *ego* e *alter*, a seleção da informação, a partir de um repertório de possibilidades, é um aspecto essencial do processo de comunicação. Para a comunicação emergir é necessário que *alter* realize duas interpretações simultaneamente: uma referente à informação, no sentido de que esta precisa ser relevante e entendida, podendo ser verdadeira ou falsa; e a outra com relação a si mesmo e sua própria escolha de enunciar ou não. É sob este aspecto que a comunicação só é possível como processo autorreferencial: “Communication emerges only if this last difference [entre informação e enunciação] is observed, expected, understood and used as the basis for connecting with further behaviors”. (LUHMANN, 1995, p.141).

O entendimento configura-se, assim, como a terceira seleção, concluindo o ato comunicativo. A observação de *alter* por *ego*, por sua vez, está marcada pela distinção entre a enunciação e o que foi enunciado. A possibilidade de controlar esta diferença entre informação e enunciado por parte de *alter* a partir da consciência de que está sendo observado permite, pois, que o processo de comunicação, em última instância, seja controlado (p.143). E exatamente a consciência de que o entendimento pode ser controlado promove a possibilidade de este ser dissimulado. Luhmann aponta também a necessidade de distinção de determinada premissa para o comportamento de *ego*, a partir de seu entendimento sobre a seleção decorrente da aceitação ou rejeição dessa seleção (p.147). O fato de *ego* entender significa que a comunicação causa – e pretende causar – uma mudança em seu estado.

Outro tom.

Um estudo recente realizado por cientistas britânicos, publicado na *Archives of Sexual Behavior*, apontou que os gritos das mulheres durante o sexo provavelmente estão a serviço de controlar a relação sexual não apenas no sentido do tempo, indicando a seus parceiros e/ou parceiras as zonas que lhes dão mais prazer, e com isso aumentando a autoestima deles, mas também no sentido de que ao serem conscientes de que os gritos excitam seus parceiros as mulheres gritariam como forma de aumentar o nível dessa excitação. Separando as vocalizações de prazer em categorias como gritos, gemidos, palavras e expressões (por exemplo, o nome do parceiro), silêncio, comandos (por exemplo, não para!), setenta e uma mulheres, entre 18 e 48 anos, participaram da pesquisa, respondendo a perguntas sobre a razão de emitirem ruídos durante a relação sexual, sobre se conseguiam chegar ao orgasmo, em que ponto isso ocorria, e em caso negativo, por que então emitiam todos aqueles sons. A conclusão dos cientistas Gayle Brewer, da Universidade de Central Lancashire, e Colin Hendrie, da Universidade de Leeds, responsáveis pela pesquisa, é de que muito mais do que uma expressão espontânea do auge do prazer, os gritos funcionam como vocalizações conscientes com o objetivo concreto de influenciar o parceiro. Exemplos oferecidos por Brewer são as respostas de mulheres que justificam seus gritos e gemidos pelo fato de quererem apressar a ejaculação do parceiro por estarem cansadas, entediadas, com algum desconforto, ou sem tempo (BREWER, 2010).

Considerando as expectativas recíprocas das partes envolvidas nessa situação, sob a presente moldura teórica, o grito pode ser enxergado, muito mais como estratégia para obter determinado efeito sobre o outro que como extravazamento de algum estado interno. Minha hipótese é que determinados experimentos teatrais contemporâneos se propõem a assumir, em cena, a autorreferencialidade constitutiva da situação comunicativa instaurada a partir da entrada do público. Este modelo de comunicação que inclui tanto a possibilidade de controle quanto a provocação de uma mudança no estado do outro oferece, pois, perspectivas particularmente relevantes para os estudos teatrais, sobretudo quando vinculado aos conceitos de observador e observador de segunda ordem, nos termos da elaboração teórica de Luhmann.

O conceito de observação é introduzido por Luhmann não apenas fundado em um preceito circular – uma observação se produz a si mesma ao produzir a observação – mas também a partir de duas diferenciações básicas: observar/observador e observação/operação. A primeira está a serviço tanto de evitar a identificação irrestrita do conceito de observador com uma consciência individual ou com um sistema psíquico – já que enquanto observar é a operação, o observador configura-se como sistema que utiliza recursivamente as operações de observação – quanto de determinar logo de início a ausência de um ponto arquimédico: “(...) o observador não se coloca acima da realidade; não paira acima das coisas e as observa, digamos, do alto. O observador não é um sujeito situado fora do mundo dos objetos; ele é, ao contrário, um deles. (...) para que o observador possa observar as operações, ele próprio tem de ser uma operação.” (LUHMANN, 2009, p.154). E ainda: “O observador está dentro do mundo que ele busca observar ou descrever (...) ele mesmo se constrói no momento em que constrói as conexões da operação”. (p.155). A distinção entre observação/operação, por sua vez, configura-se como um limite primordial com que se deparam todas as diferenciações. Definida como acontecimento instantâneo e fugaz, permitido por diferenciações, isto é, como “*operação que utiliza a diferenciação e a indicação*”² (p.155), a observação se distingue, ela mesma, em última instância da própria operação da observação. Enquanto sistema

² Grifos originais.

diferenciado do meio, o observador emerge, então, a partir da necessidade de um limite diferenciador que possibilite a observação.

A consequência do estabelecimento de uma diferenciação é o surgimento de dois lados, apenas sendo possível passar de um lado ao outro a partir do cruzamento deste limite, uma vez que não se pode estar nos dois lados ao mesmo tempo. No entanto, quando o observador utiliza um dos lados da forma, o outro está simultaneamente presente enquanto divergência, o observador o vê “apenas de soslaio” (p.158). A forma de diferenciação configura-se, pois, para Luhmann, como a unidade de uma diferença: “enquanto uma observação entra em operação pode imediatamente surgir a pergunta de por que se escolheu exatamente essa diferenciação, e não outra que pudesse estar condicionada de outra maneira.” (p.157). E isto implica que a unidade da diferença se torna um ponto cego para o observador: “a diferença torna invisível a unidade da distinção. Ao se pretender tornar visível tal unidade, chegar-se-ia ao paradoxo da unidade de uma diferença”. (p.158). De acordo com Luhmann, Heinz von Foerster, em seu livro *Observing Systems* (1981), oferece uma conclusão elucidativa sobre esta questão: “não só não se vê o que não se vê, como o *não ver* é condição de possibilidade para o ver”. (p.171).

A existência de um ponto cego e a consciência de sua “irresolubilidade” a partir da visibilidade são evidenciadas, assim, pela observação de segunda ordem como características específicas da modernidade. Enquanto permanente observação da observação, a observação de segunda ordem estabelece, pois recursividade autopoietica. Neste sentido, o observador de segunda ordem, configura-se como uma categoria epistemológica condenada à autorreflexividade, que emerge em contraste com o sujeito puramente espiritual, constitutivo da observação de primeira ordem. A diferença entre ambos os graus de observação situa-se precisamente no fato de que enquanto a observação de primeira ordem, a partir do Renascimento, impõe um distanciamento entre o sujeito da observação e o objeto, provocando uma descontinuidade com o modo medieval de apropriação do mundo, a observação de segunda ordem implica a indissociação do corpo do observador no ato de observar, ou seja, além da apreensão do mundo pelos conceitos, inclui também uma percepção pelos sentidos.

É importante esclarecer, no entanto, a distinção feita por Luhmann entre sistemas psíquicos, dotados de consciência, e sistemas sociais. Partindo da ideia

de que as noções de autorreferencialidade e observador facilitam uma identificação exclusiva com sistemas psíquicos, o autor enfatiza que a perspectiva da sociologia se concentra sobre sistemas sociais, uma vez que: “o social nunca pode ser reduzido completamente à consciência individual, nem pode ser captado como adição aos conteúdos da consciência de vários indivíduos, muito menos como redução dos conteúdos da consciência a áreas de consenso”. (p.162). Neste sentido, a comunicação comunica. E observa. O exemplo oferecido é o da sala de aula:

o professor observa os alunos, que observam o professor, e este observa que os alunos o observam (tudo isso levado no nível da alusão aos sistemas psíquicos); porém, introduzem-se agora elementos sociais: a interação observa os alunos na medida em que o professor se constitui em tema da discussão. Portanto, os sistemas sociais observam os sistemas psíquicos, e vice-versa. Todas essas perspectivas de observação são possíveis quando se tematiza, com suficiente acuidade, os níveis do social e do psíquico. (LUHMANN, 2009, p.160-161).

Luhmann vincula, porém, a escolha de sua perspectiva social ao intento de afastar-se da concepção de sujeito transcendental que corrobora a dicotomia sujeito/objeto. Precisamente no que se refere a esta questão Siegfried Schmidt parece discordar, a partir da ênfase sobre a importância de se considerarem, no processo comunicativo, as ações individuais. O diálogo proposto por Schmidt com a teoria de Luhmann, a partir de pressupostos construtivistas, oferece, pois, uma ampliação de noções concebidas em uma perspectiva puramente sociológica, no sentido da elaboração de uma teoria da ação comunicativa. Schmidt argumenta que a explanação de Luhmann a propósito da autopoiese da comunicação merece ser analisada com cuidado, pois pode excluir questões referentes à relação entre sistema e meio ambiente, obscurecendo com isso o papel dos agentes individuais no próprio processo comunicativo:

Na esfera da comunicação face a face observa-se apenas como a argumentos se seguem argumentos, respostas a perguntas, histórias a pedidos etc. No âmbito dos meios de comunicação de massa, verifica-se como textos se referem a textos, por exemplo: retomam-se temas, textos são citados, parodiados, comentados ou traduzidos, interpretados ou canonizados. Nessa perspectiva, i.e., neste modo de descrição, se exclui conscientemente que – até hoje – são

invariavelmente seres humanos que produzem textos, falam e escutam. (SCHMIDT, 1994, p.124).

A ênfase sobre as ações comunicativas realizadas por seres humanos concretos em contextos específicos proposta por Schmidt permite, assim, enxergar acentos afetivos presentes em todas as formas de construção de conhecimento, o que se configura como extremamente relevante para o âmbito dos estudos de teatro. No que se refere à concepção do modelo de comunicação, baseado na interação, a atenção seletiva dos participantes depende igualmente de influências afetivas determinando a própria seleção de informações. Sob esta perspectiva, a existência de *scripts* sociais vale também para o âmbito dos sentimentos e das emoções regulando a representação e a observação do estado emocional dos participantes: “o que inclui tanto uma avaliação dos sentimentos adequados e esperados, quanto de suas formas de manifestação em determinadas situações comunicativas”. (OLINTO, 2008, p.165). Ainda nas palavras da teórica da literatura Heidrun Krieger Olinto:

Afetos funcionam como espécie de filtros, ou de portas que abrem e fecham o acesso a diferentes repertórios de memória e determinam, de certo modo, a hierarquia de nossos conteúdos cognitivos. Neste âmbito operam igualmente como importantes redutores de complexidade, que limitam a imensa quantidade de informações que bombardeiam nossos aparelhos cognitivos. (OLINTO, 2008, p.167).

A parceria entre pressupostos construtivistas e determinadas pesquisas da neurobiologia e da psiquiatria permitiu, neste sentido, a diluição da dicotomia razão/emoção, a partir da premissa da indispensabilidade para a própria racionalidade de certos aspectos do processo da emoção e do sentimento. Isto pode ser observado, não apenas nas pesquisas de Luc Ciompi sugerindo a alimentação autorreprodutiva entre emoção e cognição, mas também no polêmico estudo de António Damásio associando a deficiência na capacidade de sentir emoções à deficiência na tomada de decisões, a partir da hipótese do marcador somático, proposta em seu livro *O erro de Descartes* (1994), segundo a qual sinais automáticos são produzidos no nível das sensações corporais e vinculados ao resultado negativo ou positivo de uma ação decorrente da tomada de uma decisão. Esta participação ativa das emoções no processo comunicativo pode ser

traduzida, então, nas seguintes palavras de Schmidt, nos termos da elaboração de uma ciência da literatura empírica: “é impossível convencer os que pensam diferente a partir de uma argumentação racional, a não ser que estejam dispostos a isso em função de interesses comuns, de amizades, amor ou outros fatores de simpatia”. (SCHMIDT, 1989, p.38-39).

Nos estudos literários, pressupostos construtivistas são assumidos de forma efetiva exatamente a partir da proposta de Schmidt e seu grupo de pesquisa NIKOL (*Nicht-konservative Literaturwissenschaft*), sediado na Universidade de Siegen, Alemanha, da Ciência da Literatura Empírica, a qual começou a se tornar pública no início da década de 1980. A formação de uma disciplina como a psicologia social já havia contribuído imensamente, do ponto de vista teórico, com os estudos de literatura, no âmbito da Estética da Recepção e do Efeito, legitimando a teoria literária como espaço para alianças interdisciplinares favorecendo pesquisas que se orientassem a partir do trânsito entre diversas áreas do conhecimento. No entanto, o que havia sido apresentado, até então de maneira tênue por Wolfgang Iser e Robert Jauss – no sentido de afirmar o caráter interativo em que se funda a experiência estética, no que se refere aos estudos sobre a contingência; e também no sentido de enfatizar o caráter socialmente construtivo daquilo que aceitamos como realidade – assume vigor mais explícito, com o projeto de uma ciência da literatura empírica, fundamentada em uma teoria da comunicação literária incluindo parceiros comunicativos empíricos, situados historicamente, adotando a contingência como padrão de sistematização.

Muito mais que uma concepção de literatura baseada em um modelo de textos literários, a Ciência da Literatura Empírica oferece como ponto de partida um modelo de ação literária, baseado na hipótese empírica da existência do subsistema social LITERATURA, constituído de ações literárias, isto é, de “ações que se referem a textos considerados literários pelos indivíduos que realizam estas ações”. (SCHMIDT, 1989, p.45). Schmidt descreve o sistema LITERATURA a partir de suas operações estruturais, funcionais e de diferenciação. A diferenciação exterior e interior deste sistema é determinada por duas convenções específicas – a convenção estética, que determina a orientação segundo normas e valores poéticos; e a convenção de polivalência, garantindo a distinção entre níveis de recepção de um texto considerado literário. Sua estrutura é formada pela relação

temporal e causal entre as ações literárias, enquanto sua função configura-se como “produção de valor no nível cognitivo, normativo e emotivo.” (p.46).

Na definição de seus fundamentos epistemológicos a partir dos pressupostos construtivistas de Maturana, tomados em sua vertente radical, segundo E. von Glasersfeld, a Ciência da Literatura Empírica enfatiza a importância da distinção epistemológica entre categorias sistêmicas e categorias observacionais, e com isso, justifica a dependência de qualquer processo cognitivo com relação ao sujeito: “o observador é sempre o sistema referencial último de todo o processo cognitivo, ou seja, os nossos dualismos habituais não são ‘fatos reais’, mas construções do observador em relação a determinados fins”. (p.38). Neste sentido, além da despedida de concepções ontológicas de realidade, a Ciência da Literatura Empírica corrobora as acepções de comunicação e interação anteriormente explicitadas. Isso significa não apenas o abandono de uma noção de comunicação calcada na metáfora da transmissão, mas sobretudo a concepção de interação como premissa para a realização da própria comunicação, concebida enquanto construção de processos cognitivos orientadores, a partir de um equipamento biológico e de uma socialização comuns aos participantes: “comunicação só funciona porque sistemas vivos interagem como observadores com outros sistemas, supondo que os mesmos sejam também observadores (...)” (p.38).

A partir da hipótese de que os estudos teatrais compartilham com os estudos literários determinadas questões básicas, a Ciência da Literatura Empírica pode servir igualmente para a observação de experimentos teatrais enquanto situações comunicativas específicas, devido exatamente ao seu posicionamento diante destas questões: concepção de texto, literariedade/teatralidade, ficcionalidade e interpretação. Enfatizando a convencionalidade destes constructos teóricos, Schmidt propõe que uma ficção social difere da ficção literária não apenas por seu caráter não deliberado – no sentido de que enquanto as ficções literárias implicam a utilização de regras aprendidas a partir de uma socialização literária, as ficções sociais são colocadas em prática no âmbito do senso comum de forma um tanto quanto involuntária – mas sobretudo pela relação estabelecida com a convenção de fatualidade. Neste sentido, a ficcionalidade é uma ficção operacional assim como qualquer ficção social, no entanto, dispensa absolutamente a convenção de fatualidade, à medida que no próprio sistema específico de regras pragmáticas em

que se constitui, prevalecem possíveis comportamentos dos parceiros interativos a partir de diversas formas de inter-relação entre o que é socialmente convencionalizado como ficção e o que é socialmente convencionalizado como realidade.

Desta forma, a partir do questionamento da dicotomia real/ficcional Schmidt associa o sucesso das interações entre parceiros comunicativos à ficção social da possibilidade efetiva de uma comunicação inteiramente bem sucedida, ou seja, ao fato de todos assumirem como verdade a possibilidade de compreensão mútua integral. Segundo Schmidt, ficções sociais são mecanismos de redução de complexidade a partir de atos de diferenciação realizados por observadores. Tais atos provocam a emergência de modelos de realidade que constituem determinado saber coletivo, compartilhado entre membros de um mesmo sistema social. Sua eficácia coletiva ocorre, pois, através da ficção operativa da expectativa da expectativa. Sob este enfoque, as emoções também podem ser observadas como espécie de saber coletivo, compartilhado pelos membros de uma mesma comunidade cultural a partir de códigos e convenções, por exemplo, “conceitos de emoção, tipificações e ofertas midiáticas representativas – tais como textos, peças teatrais, músicas e filmes – que formam, atualizam e controlam sentimentos”. (OLINTO, 2008, p.166)

As noções de modelo de realidade, ficção operativa e saber coletivo ficam mais claras no livro *Geschichten&Diskurse. Abschied vom Konstruktivismus* [Histórias&discursos. Despedida³ do construtivismo] (2003), em que Schmidt procura reorganizar suas premissas teóricas abrandando determinados postulados construtivistas radicais inicialmente vinculados à elaboração da ciência da literatura empírica. Sua teoria organiza-se a partir de três “mecanismos básicos” fundamentados na interdependência entre suposição (*Setzung*) e pressuposição (*Voraussetzung*), conceitos formulados originalmente por Hegel, na *Ciência da lógica* (1812-1816), em que o ato de conhecer se define como ato de supor, imediatamente também se determinando como ato de pressupor. A partir da emergência de três pontos de vista observacionais – categorias, diferenciações semânticas e distinções – o argumento de Schmidt, por seu lado, fundamenta-se na ideia de que não apenas o conhecimento implica este mecanismo de

³ Vale a pena observar a diferença no título entre palavra *Abschied*, na versão original em alemão, e a palavra escolhida pela tradução em inglês: *Rewriting*, à medida que, literalmente, *Abschied* significa despedida. Isto vincula-se aos contextos de recepção dos pressupostos construtivistas específicos na Alemanha e nos Estados Unidos.

interdependência entre suposições e pressuposições, mas que tal processo autoconstitutivo e complementar subjaz também, e de maneira primordial, a toda ação. As ações são orientadas e se tornam acessíveis à observação e à interpretação, segundo o autor, pelos seguintes mecanismos básicos: “*referência* como princípio da consciência; *reflexividade* permitindo referência a pressuposições; as imputações formadoras de comunidades destas relações em outros; e a *autoconstituição seletiva* do contexto de suposições e pressuposições”⁴. (SCHMIDT, 2007, p.26). Ao mesmo tempo, na realização, pelos agentes, de ações e também de comunicações emergem modelos de realidade a partir da atribuição de expectativas pelos agentes, uns aos outros, como saber coletivo, enquanto ficção operativa, neste processo de referências sócio-reflexivas.

Schmidt propõe que qualquer ação (como por exemplo perceber, descrever, ponderar, ou mesmo tornar-se consciente de algo como algo particular) se produz sob a forma de uma suposição que, por sua vez, assume uma forma determinada para agentes sociais específicos. Fazer uma suposição particular equivale a executar distinções em uma situação concreta no tempo e no espaço. Isso significa, pois, que a realização de uma suposição configura-se como acontecimento inscrito em um contexto de suposições prévias, constituído de narrativas e memórias, ou seja, de experiências de vida anteriores colecionadas pelos próprios agentes, afetando suas experiências futuras na qualidade de expectativas. Sob este aspecto, uma suposição atual sempre é precedida por suposições prévias (pressuposições), em uma relação pendular, mais ou menos consciente, que constitui contingência, à medida que exige seleção com referência a outras opções. E neste sentido, se pode identificar a mesma relação de complementaridade entre suposições e pressuposições, entre contingência e seleção.

Cada suposição efetua pelo menos uma pressuposição e a relação autoconstitutiva e complementar entre elas efetua-se porque uma não pode ser significativamente abordada sem a outra. No entanto, só é possível observar a pressuposição de uma suposição na referência reflexiva à suposição, isto é, não se pode partir de pressuposições, apenas de suposições. A reflexividade aparece, então,

⁴ Grifos originais.

no argumento de Schmidt, como condição para a comunicação e o reconhecimento de referências, a partir de instâncias definidoras requeridas por cada suposição. O exemplo oferecido pelo autor é a consciência, que, enquanto instância definidora de suposições cognitivas (como percepções), “opera em todos os níveis por meio da referência através da interdependência autoconstitutiva de suposição e pressuposição”. (p.25). Sob esta perspectiva, reflexividade configura-se como condição para tornar-se consciente da consciência, permitindo, assim, referência. Em outras palavras: consciência como condição para lidar com a consciência.

A interdependência autoconstitutiva vincula-se estreitamente à concepção de unidade de diferença adotada por Schmidt a partir de S. Jünger – “Diferença só é observável como unidade, e como unidade apenas na diferença’. Diferenças marcam muito mais interconectividade que exclusão”. (p.27) – permitindo, assim, a definição dos três pontos de vista observacionais antes mencionados. *Categorias* se configuram como dimensões de sentido socialmente relevantes e adquirem sua especificidade semântica exatamente através de sua diferença em relação a outras categorias. São descritas no processo dinâmico caracterizado como *diferenciação semântica*, que quebra suas unidades de diferença em suposições. Sob esse aspecto, ao se fazer uma suposição particular, transforma-se uma diferenciação semântica (dinâmica em que coexistem simetricamente várias possibilidades) em *distinção*, caracterizada pela assimetria de uma seleção concretizada e requerendo, como suposição, suposições prévias. Neste sentido, categorias se traduzem como unidades de diferença entre diferenciações semânticas e distinções.

A noção de modelo de realidade introduz-se, então, não apenas como unidade de diferença entre categorias, formando uma rede, mas também entre categorias e diferenciações semânticas, com carga afetiva e moral, constituindo determinado saber coletivo, compartilhado entre membros de um mesmo sistema social: “O saber coletivo é ‘passado adiante’ a novos membros de uma sociedade via processos de socialização. Torna-se coletivamente efetivo em virtude da ficção operativa de que todos esperam que todos possuam basicamente o mesmo tipo de saber”. (p.31).

O proveito para os estudos teatrais de uma elaboração teórica que estabelece concepções específicas sobre sociedade e literatura a partir de um modelo de comunicação baseado em pressupostos construtivistas, enfatizando a

interação e a contingência constitutiva de todas as ações resultantes de decisões tomadas na esfera individual e social, estende-se também à possibilidade de dissolver a dicotomia teoria/prática, tão problemática no âmbito do teatro. Isto porque a Ciência da Literatura Empírica não apenas se funda sobre uma base metateórica – segundo o funcionalismo construtivo de Peter Finke a partir de J.D. Sneed – mas sobretudo porque se fundamenta também em uma concepção particular de ciência, extremamente vinculada com a teorização:

Somente teorias no contexto de paradigmas permitem, por assim dizer, acesso à experiência, à medida que constroem modelos ‘de realidade’. Por essa razão, tais modelos não podem ser validados ‘a partir da realidade’, mas apenas confrontados com outros modelos. Assim, o conteúdo empírico de uma teoria corresponde ao que se possa dizer sobre os objetos da teoria, sem no entanto, utilizar a linguagem usada para esta teoria. (SCHMIDT, 1989, p.39-40).

No ensaio “Do texto ao sistema literário: um esboço de uma ciência da literatura empírica construtivista”, Schmidt apresenta o projeto da ciência da literatura empírica a partir do traçado de seus “fundamentos epistemológicos, metateóricos, linguísticos e teóricos literários subjacentes” e da estimativa de seu impacto para a teoria da literatura (p.53). O título reúne explicitamente conceitos-chave para a compreensão da proposta anunciada, que supõe a passagem de uma perspectiva hermenêutica, calcada na interpretação de textos concretos, para uma perspectiva que insere o fenômeno literário não apenas no próprio sistema literário como, sobretudo, dentro do sistema social. Esse deslocamento significa considerar o texto como apenas um dos elementos de uma rede complexa de interação.

Na substituição de uma perspectiva textual por uma perspectiva sistêmica, o autor define seu empreendimento teórico como *científico*, e, ao mesmo tempo, faz questão de deixar clara a sua total rejeição a todas as implicações positivistas que o termo *ciência* possa suscitar. A escolha de manter esta palavra, a despeito de toda a sua contaminação negativa certamente reside na imbricação entre teoria e prática que se pode depreender da noção de *ciência* quando se dispõe a abandonar a concepção positivista, segundo a qual a tarefa científica seria elaborar teorias para serem aplicadas à prática a partir de uma suposta adequação das

teorias à realidade, consistindo tal adequação, precisamente, em sua legitimação (SIMONI, 2006).

No final da década de 1960, esses pressupostos positivistas começaram a ser questionados em favor da reivindicação de uma vinculação social mais concreta por parte das ciências humanas, que até então se legitimavam a partir da afirmação de sua diferença em relação às ciências naturais – únicas capazes de enunciar verdades incontestáveis. O livro *A estrutura das revoluções científicas* (1969), do físico teórico e historiador da ciência Thomas Kuhn, teve grande impacto sobre as ciências humanas na década de 1970, porque muito mais do que uma revolução historiográfica no estudo das ciências naturais representou, de certa forma, um abalo epistemológico apontando para o caráter construtivo de modelos teóricos advindos das ciências naturais, e contrariando a concepção do senso comum segundo a qual tais ciências seriam capazes de explicar *a realidade* através de teorias objetivamente comprováveis e indiscutíveis no sentido de serem absolutamente adequáveis a esta suposta realidade. A partir da noção de paradigma, Kuhn explicita a construção dos dados que se tomam como verdades objetivas e inquestionáveis através do estabelecimento de um consenso no interior de uma comunidade científica (SIMONI, 2006).

Paradigmas são definidos por ele como “realizações suficientemente sem precedentes para atrair um grupo duradouro de partidários, afastando-os de outras formas de atividade científica dissimilares”, e que “proporcionam modelos dos quais brotam as tradições coerentes e específicas da pesquisa científica”. (KUHN, 1970, p.30). Neste sentido, se constituem como os fundamentos teóricos a serem estudados para se tornar membro de uma comunidade científica. O fato de um paradigma ser uma alternativa teórica possível dentre outras existentes (ou ainda não), no entanto, é ofuscado por esta aceitação generalizada e, no nível do senso comum, o paradigma assume o estatuto de verdade. Tal homogeneidade escurece o fato de que teorias são tomadas como paradigmas em detrimento de outras não por serem mais adequadas à realidade, mas por serem mais persuasivas no sentido de satisfazerem determinados critérios e interesses elaborados por uma comunidade científica, ou seja: “porque são mais bem sucedidos que seus competidores na resolução de alguns problemas que o grupo de cientistas reconhece como graves”. (p.44). Do ponto de vista historiográfico, isso significa

dizer que o conhecimento científico não se desenvolve de forma contínua, linear e progressiva, mas sim, através de *revoluções*.

A noção de paradigma está, pois, extremamente ligada à atividade da chamada “ciência normal” – aquela baseada no estudo e articulação de paradigmas, isto é, aquela cuja tarefa se orienta assumindo como base inquestionável determinada teoria – já que o conceito de paradigma se diferencia, na ciência, do conceito de padrão justamente pelo fato de não suscitar reproduções, ou seja, a partir de um paradigma não se depreendem outros exemplos, mas se produzem articulações mais precisas. Neste sentido, a tarefa da ciência normal seria, então, a ampliação de conhecimento “daqueles fatos que o paradigma apresenta como particularmente relevantes, aumentando-se a correlação entre esses fatos e as predições do paradigma e articulando-se ainda mais o próprio paradigma”. (p.44).

O abalo sofrido na década de 1970 pelo conceito de ciência, que passa a ser vinculado à existência de comunidades científicas, coloca, então, em evidência não mais as teorias, mas o próprio processo de elaboração dessas teorias construindo perspectivas de mundo, por agentes sociais concretos. E esse processo está sujeito à contextualização constante, à medida que uma teoria é vinculada a certos interesses de acordo com o contexto a partir do qual é enfocada. Neste sentido, a ênfase incide muito mais sobre os motivos pelos quais uma determinada teoria é privilegiada em detrimento de outra. A redefinição de ciência na qual Schmidt se baseia apoia-se em construções de realidade, e não em uma suposta relação com uma realidade primordial, fundada na separação entre o sujeito e seu objeto de investigação. Para Schmidt, o conhecimento científico é absolutamente indissociável e dependente do sujeito. É neste sentido que declara sua orientação epistemológica construtivista. O que Schmidt evoca, assim, ao assumir seu projeto como científico, é a possibilidade de transitar do campo teórico para o campo da *realidade* cotidiana, à medida que a atividade científica se caracteriza como atividade teórica e as teorias, como *estratégias* construídas para solucionar problemas que se situam na esfera social. Fazer ciência corresponde, portanto, a uma “forma específica de ação social”. (SCHMIDT, 1989, p.55). Ação social relaciona-se, então, com a ideia de empiria, a qual Schmidt insiste em desvincular de pressupostos positivistas e cientificistas no sentido tradicional. A *empiricidade* defendida por ele compromete-se antes com a práxis humana e sua justaposição

ao termo *ciência* aponta muito mais para uma aliança em que a ciência, isto é, a elaboração de teorias, constitui-se como alternativa de ação relativamente a processos sociais concretos. O distanciamento do positivismo se estabelece à medida que o estatuto científico não mais se garante a partir de uma teoria extraída de uma prática primordial como única solução possível para explicá-la. Schmidt enfatiza o fato de que teorias são tão construídas quanto práticas (no sentido de Berger e Luckmann) e se se propõe a não rejeitar o termo *ciência* é por este possibilitar a aliança entre teoria e prática – não em termos de explicações discursivas de uma suposta realidade, mas a partir da ideia de teoria *como* prática. Schmidt enfatiza que está lidando com *modelos de realidade*. Enquanto a filosofia se ocupa de um questionamento teórico da existência dessa realidade, a ciência da literatura empírica se concentra em como essa realidade é construída (SIMONI, 2006).

1.2. Próximas (des)esperações

Se este título fosse uma foto aqui o *punctum* seria certamente a desesperação. Optei por esta ideia não apenas por questões estéticas ou de estilo. Queria a presença da ação dentro do foco sobre uma emoção. Na verdade queria a produção de um efeito duplicador em que tanto a teoria quanto o desespero fossem enxergados a partir de ações. E escolhi minha *epígrafe interna*: “Às vezes a teoria parece menos uma explicação de alguma coisa do que uma atividade em particular – algo que você faz ou não faz”. Jonathan Culler. (1999, p.11). Agora concerto: talvez não se trate verdadeiramente de um foco sobre a emoção e sim sobre uma justaposição baseada na reivindicação nem um pouco nova da diluição da dicotomia entre racionalidade e emotividade. Isto me servirá na defesa de uma relação indissociável entre teoria e prática.

O incômodo gerado, no fim da década de 1970, pela presença insidiosa da teoria nos estudos de literatura e de cultura – de que *La condition postmoderne* (1979), de François Lyotard, poderia ser considerada emblemática, entre tantos outros escritos vinculados igualmente a projetos pós-modernistas e desconstrutivistas – baseava-se na associação da teoria com pretensões totalizadoras de onisciência sobre uma suposta verdade universal, isto é, com

preceitos cientificistas calcados em uma concepção positivista de ciência. Um tal rechaço teórico, dez anos depois, parece haver motivado a discussão sobre a possibilidade da teoria a partir do discurso pós-estruturalista, desafiando a busca por alternativas teóricas não reguladoras. A maioria dos caminhos apontou não somente a rediscussão da noção de teoria, mas o próprio questionamento do conceito de ciência.

Aquela mesma atmosfera dos relatos totalizantes de Lyotard foi ainda diagnosticada, depois de uma década, por Heidrun Krieger Olinto, na publicação de *Ciência da Literatura Empírica: Uma alternativa* (1989) – livro que introduz o pensamento de Siegfried Schmidt no Brasil – ao identificar a “perda de vigor e exuberância da argumentação racional em geral e a falta de credibilidade nos estudos teóricos da literatura em especial” e, sobretudo, ao concluir de maneira enfática: “ O ofício compartilhado de teorizar deixou de ser um gesto prazeroso, perdeu a graça”. (OLINTO, 1989, p.13). No entanto, em lugar de converter a falta de entusiasmo em teoria, como no início dos anos 1980, a constatação do cansaço teórico no final da década estava, paradoxalmente, a serviço de uma nova vontade teórica que podia ser traduzida tanto no projeto de uma ciência da literatura empírica – questionando “essa postura sintomática atual da consciência polarizada entre razão teórica e razão prática (...) entre racionalidade e emotividade”. (p.18) – quanto em esforços mais vinculados com os estudos culturais, como os de Mieke Bal e Inge E.Boer, no livro *The point of theory* (1994), que problematiza as funções sociais da teoria no cenário acadêmico, a partir dos anos 1990.

Resultado de uma série de conferências apresentadas no congresso de mesmo nome organizado pelas editoras, Bal e Boer, professoras da Universidade de Amsterdam, e para o qual foram convidados a falar, além de artistas e críticos de arte, acadêmicos de renome, assim como novatos, pesquisadores cuja posição teórica sempre foi clara, e outros conhecidos exatamente por seu ceticismo em relação à teoria, *The point of theory* propõe o questionamento da função da teoria para os estudos literários e culturais e, ao mesmo tempo, a tentativa de redefini-la a partir de novos trânsitos disciplinares e da consciência da escolha implicada pela adoção de qualquer moldura teórica:

In the first invitation to the conferece we wrote to explain the topic:
What is the point of theory? What good does ‘theory’ – of whatever

brand you choose to focus on – do to the world? What relevance does it have, what purposes can it serve, how socially valuable is it? (...) we wanted to explore the situation of the cultural disciplines in their relation to theory in a productive, constructive spirit. Grating that ‘theory’ as a total could easily become totalitarian, we felt that theorists should make a better case for what they do; answer the justified question: ‘what is the point of theory?’ (BAL & BOER, 1994, p.8).

Em que poderia diferir, no entanto, esta busca por uma função social para a teoria proposta em 1994 daquela reivindicada nos anos 1960 pela reforma universitária, sobretudo na Alemanha, e pelos projetos de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser de uma Teoria da Recepção e do Efeito Estético? Arriscaria dizer que se trata, a partir da década de 1990, da tentativa de recuperar, principalmente em território norte-americano, determinadas reivindicações pragmáticas que motivaram aquelas teorias europeias, e que posteriormente foram obscurecidas pelos “grandes relatos”. No contexto da criação do espaço disciplinar dos *cultural studies* nos Estados Unidos, tais reivindicações, muito mais que explicitadas de maneira metadiscursiva, são literalmente executadas na exploração de relações possíveis entre teoria e seus objetos.

E é surpreendente que o campo dos estudos culturais, tal como se desenvolveu, seja tão confusamente interdisciplinar e tão difícil de definir quanto a própria ‘teoria’. Poder-se-ia dizer que os dois andam juntos: ‘teoria é a teoria e estudos culturais é a prática. Estudos culturais é a prática de que o que chamamos resumidamente de ‘teoria’ é a teoria. (CULLER, 1999, p.48)

Não à toa Jonathan Culler foi o responsável pela introdução de *The point of Theory*. Figurando entre os pesquisadores de renome convidados para a empreitada, Culler havia publicado, entre outros, *On deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism* (1982). Posteriormente à sua contribuição ao livro de Bal e Boer, em 1997, publicou *Literary Theory – A very short introduction*, desenvolvendo de maneira mais ampla questões esboçadas em 1992 e 1994. Uma delas diz respeito à definição da teoria a partir de seus efeitos práticos, sendo o principal destes, o questionamento do senso comum no que se refere a “sentido, literatura e experiência”, com ênfase sobre a construção histórica operante em cada premissa tomada como *natural*: “As a critique of common sense and

exploration of alternative conceptions, theory involves a questioning of the most basic premises or assumptions of literary study, the unsettling of anything that might have been taken for granted” (CULLER, 1997, p.5).

O que se evidencia, então, tanto no livro de 1997 quanto em sua introdução de 1994 é não apenas o potencial crítico da teoria, mas também o próprio caráter construtivo das premissas básicas do campo disciplinar dos estudos de literatura. Sob este aspecto, a proposta de definição de teoria como uma atividade, sobretudo, como forma específica de escrita se insere a partir de uma perspectiva pragmática: muito mais que por seu valor intrínseco, um discurso seria legitimado como *teoria* a partir de seu uso por leitores, inclusive de outros campos disciplinares:

Attempting to define theory as a sort of writing, I find that I must define it in terms of its effects, which are different for people differently situated, and thus it becomes not so much a particular kind of writing, as an activity: something people do or resist, or – most commonly – resist while doing and do while resisting. Theory as something whose value cannot be separated from participation in the activity itself. (CULLER, 1994, p.16)

Neste ponto, gostaria de alargar ainda um pouco mais aquela epígrafe, sugerindo que a atividade teórica não se limita apenas a uma prática de exercícios de pensamento, segundo alguns talvez possam interpretar as palavras de Culler. A partir de uma indagação não respondida do próprio autor sobre qual seria a relação entre a teoria definida como um tipo de escrita particular e a teoria concebida como atividade – “something one does” (p.13) conecta-se singularmente a um dos pressupostos da Ciência da Literatura Empírica propostos por Schmidt, segundo o qual a teoria pode ser enxergada como uma atividade ainda mais concreta, isto é, com efeitos pragmáticos sobre o mundo. (SCHMIDT, 1989). Tal pressuposto traduz-se como a própria definição de ciência, concebida justamente sobre a relação entre a atividade de teorização e o postulado de empiricidade. Ou seja, a partir da atividade teórica os cientistas validam consensualmente determinados modelos de realidade. Isso significa não só que a teoria exerce efeitos concretos sobre o mundo, mas que em última instância a teoria constrói o próprio mundo.

Este pressuposto de construtividade é conjugado com discursos vinculados ao pós-modernismo, tanto a partir das novas teorias de historiografia quanto da

explicitação constante da consciência do caráter construtivo dos discursos teóricos, configurado como estratégias de sua própria escrita. Segundo Brian McHale, outro nome que figura entre os participantes de *The point of theory*, em seu livro publicado dois anos antes, *Constructing Postmodernism* (1992), “constructions, or what I have been calling versions of reality, are strategic in nature, that is, designed with particular purposes in view”. (McHALE, 1992, p.2).

Fundamentado em Schmidt, não apenas no que se refere a uma noção de empiria definida muito mais como horizonte a ser abordado – ainda que apenas de maneira aproximativa – do que propriamente como um método, McHale argumenta que o conceito de pós-modernismo, enquanto rótulo correspondente a determinado período, gênero, época, ou escola, precisa ser problematizado como constructo resultante de uma operação de agrupamento de dados em grandes unidades coerentes. E neste sentido, concebendo teorias como versões de realidade, sua pretensão empírica poderia ser considerada como um dos critérios para a sua legitimação, além de seu grau de explicitação, sua acessibilidade intersubjetiva e sua adequação ao que se propõe. Sob uma tal perspectiva, parece inevitável a observação de segunda ordem: “If literary ‘objects’ such as postmodernism are constructed, not given or found, then the issue of *how* such objects are constructed, in particular the genre of discourse *in which* they are constructed, becomes crucial”. (p.3)

Este aspecto é corroborado e estendido ao campo ficcional por Ernst van Alphen no ensaio “The performativity of histories – Graham Swift’s *Waterland* as a theory of history”, também para o livro de Bal e Boer: “The narrative text is a specific discourse which has cognitive consequences for the (his)story told. It imposes a specific form and meaning on history” (VAN ALPHEN, 1994, p.202). Neste texto, o autor explicita logo nas primeiras linhas sua moldura teórica – composta por autores como Hayden White, Hans Kellner, Stephan Bann e Frank Ankersmitt – e, em seguida, sua concepção de história, calcada muito mais em seus efeitos performativos, a partir das próprias estratégias historiográficas, do que em termos da busca pela “verdade”: In fact, it is not possible any longer to say that they speak *about* history; what they do instead is create history by means of discourse. (p.202).

Como emblemático da ficção pós-moderna, o ensaio escolhe *Waterland* (1983), de Graham Swift, que – sem abandonar as convenções do romance

tradicional, e ao mesmo tempo as desafiando – conta a história de um professor de história que reflete sobre sua profissão, sobre as histórias contadas na sua família, e sobre aspectos comuns entre este processo de narrar familiar e suas próprias aulas de história. Apoiado nas reflexões sobre a ficção pós-moderna elaboradas tanto pelo próprio McHale em *Postmodern Fiction* (1987) quanto por Linda Hutcheon, a partir do conceito de “metaficção historiográfica”, desenvolvido já em *Politics of Postmodernism* (1989), mas, sobretudo, em *Poetics of postmodernism* (1991), van Alphen argumenta que o romance de Swift pode ser considerado uma teoria performativa da história.

Partindo da premissa da não naturalidade das narrativas – tanto as históricas quanto as ficcionais – e, por conseguinte, de seu caráter de constructo, Hutcheon vincula o processo teleológico e totalizante implicado na criação de narrativas de estrutura início-meio-fim com a ideia de controle a partir da busca de significado e ordem. A intolerância pós-moderna com relação a este impulso totalizante que remonta aos anos 1960, segundo a autora, no início da década de 1990 parece acompanhar “an equally strong terror that is really someone else – rather than ourselves – who is plotting ordering, controlling our lives for us”. (HUTCHEON, 2002, p.60). Sob este aspecto, ao mesmo tempo em que a ficção pós-moderna simultaneamente instaura e subverte a causalidade da narrativa, a historiografia – não mais sendo considerada uma recordação objetiva e desinteressada do passado – também se rebela contra a totalização dos grandes relatos contestando a noção de continuidade na história e na sua escrita, e legitimando a descontinuidade tanto como novo instrumento de análise histórica quanto como resultado mesmo desta análise.

Neste sentido, o conceito de metaficção historiográfica opõe à ideia de *descoberta* do passado, tradicionalmente associada à atividade do historiador, a ideia de *invenção/construção* da forma narrativa ou do modelo usado. Isso significa o questionamento da estrutura e do status epistemológico do discurso histórico relativamente a outros discursos, suas possibilidades de representação, bem como a autoridade dos próprios historiadores. Sendo tanto a ficção quanto a história narrativas culturalmente dotadas de estruturas específicas, a partir de códigos estabelecidos de forma tácita, a metaficção historiográfica simultaneamente estabelece e contraria essas estruturas, enfatizando a convergência entre ambos os domínios no que se refere à contestação de ideias

como originalidade artística, referencialidade histórica e o aspecto construtivo implicado na narração do passado.

The narrativization of past events is not hidden: the events no longer seem to speak for themselves, but are shown to be consciously composed into a narrative whose constructed – not found – order is imposed upon them often overtly by the narrating figure.(...) This does not in any way deny the existence of the past real, but it focuses attention on the act of imposing order on that past, of encoding strategies of meaning-making through representation. (HUTCHEON, 2002, p.63).

Esta nova autoconsciência do historiador/teórico pós-moderno, em que este observa – em segunda ordem – suas próprias operações de ordenamento, ênfase, repetição, supressão, subordinação, de modo a conferir sentido a eventos passados, aproxima-o, pois, de um escritor de ficção: “To call this act a literary act is (...) in no way to detract from its significance. However, what contradictory postmodern fiction shows is how such meaning-granting can be undermined even as it is asserted”. (p.64).

Em *The Point of theory* dois ensaios se destacam pela performance explícita desta autoconsciência em relação à elaboração de sua própria estrutura argumentativa: “Whatever happened to descriptive poetics?”, de Brian McHale e “Scared to death”, de Mieke Bal. À primeira vista a indagação que dá título ao ensaio de McHale, “Whatever happened to descriptive poetics?”, aparece em seu texto como citação da pergunta formulada por Virgil L. Lokke em 1987, identificando a extinção da revista literária, *PTL (Descriptive Poetics and Theory of Literature)*, antecessora da *Poetics Today*, como sintomática da insustentabilidade, em 1979, do projeto de um estudo científico da literatura: “and it became untenable because its underlying assumption that one could, through the development of metalanguage, somehow attain to a position ‘outside’ and ‘above’ discursive practices (including literature) had collapsed under pressure from deconstruction and other forms of radical skepticism”. (McHALE, 1994, p.57). Muito embora reconheça que se trata de uma parábola no mínimo convincente, dado que “there was indeed a crisis in the scientific poetics project in the late 70s, as witness the fact that since then it has become all but impossible even to use terms ‘scientific poetics’ or ‘science of literature’ in anything but a derisive way” (p.57), McHale, na época assistente do editor da *PTL*, esclarece que o que acabou

mesmo com a revista foram os graves desentendimentos entre seu diretor e o seu editor.

A partir deste ponto, se pode entender que a referida citação à pergunta de Lokke é um tanto quanto irônica, já que em seu título McHale suprime *theory of literature*, concentrando-se somente em indagar sobre o que aconteceu com *descriptive poetics*. A ausência da teoria da literatura enfatiza a presença de uma distinção feita por Benjamin Hrushovski, fundador e diretor da *PTL*, em um manifesto anunciando os pressupostos científicos da revista, entre *theoretical poetics* e *descriptive poetics*. Em seu ensaio de 1987, Lokke critica esta distinção argumentando que um tal binarismo culminaria nos pares opostos teoria/descrição e, conseqüentemente, teoria/prática, em que a teoria ocuparia posição hierárquica muito mais elevada. A alternativa oferecida por Lokke para o discurso teórico seria, então, a total assimilação entre teoria e prática: “the discourse is now practicing theory”. (p.58).

O texto de McHale dirige-se exatamente contra este tipo de atitude teórica, adotando, de maneira explícita, uma estratégia retórica semelhante: da mesma forma que o fim da *PTL* seria sintomática de um certo desgaste da teoria, segundo Lokke; a crítica de Lokke é, ela própria, sintomática de uma certa tendência na teoria e nas reflexões sobre teoria, segundo McHale (p.58). Tal tendência refere-se a um processo de redução que ao eliminar as chamadas “theories of the middle range” promove justamente o que Lokke mais critica no manifesto de Hrushovski: a polarização teoria/prática. Neste sentido, muito mais do que a extinção da *PTL*, merece ser destacada, para McHale, a extinção das *descriptive poetics*, enquanto espaço teórico intermediário, *in between*, “pitched at a level of abstraction between theory and textual interpretation” (p.59), definido, portanto, não em termos de seus objetos mas de seu nível de generalização e

occupying the ‘middle range’ of generalization, it aspires to be sufficiently general that its findings could be adduced as evidence for *more than one* interpretation of a specific text (or author, school, genre, etc.), while at the same time not *so* general as to prevent its findings being subsumed under *more than one* high-level theory (of literature, culture, semiosis, etc.). Descriptive poetics has an awkward ‘in between’ status; but in fact, its awkward ‘in betweenness’ is precisely what recommends it. (McHALE, 1994, p.59).

O que ocorre, então, no texto de Lokke, segundo McHale, é a redução de uma estrutura inicialmente triádica no texto de Hrushovski (theory, description, object-discourse) para uma binária (teoria/prática), que por fim se converte em uma estrutura de apenas um nível (“prática discursiva”), a partir da elisão de “descriptive poetics”, então obscuramente situada “in a vertical hierarchy, or ‘stack’ of levels somewhere between the ‘object-discourse’ (the literary text) and highly abstract ‘theory of literature’”. (p.58).

Ao acusar este procedimento redutor operado por determinada tendência teórica a partir de grandes generalizações, McHale coloca em evidência a preocupação em particularizar e especificar determinado movimento da teoria, ou seja, certa tendência teórica, o que por si só já significa uma singularização dentro da vasta abstração que constitui a *teoria em geral*. Em sua introdução, Jonathan Culler – que também corrobora o argumento sobre a falta de lugar para a “teoria em geral” – define, por outro lado, as teorias de mid-range como teorias específicas do gênero literário, insinuando, com isso, que o seu desaparecimento se deve muito mais ao fato de que “the point of theory these days is not so much to focus on the self-reflexivity of literary works and provoke reflection on the nature of literature itself”. (CULLER, 1994, p.16). Levando-se em conta sua conclusão de que a partir da década de 1990 a contribuição efetiva da teoria para os estudos literários seria a justaposição de obras literárias com “the most powerful modern discourses about all the things literature takes up” (p.16), o ensaio de Mieke Bal poderia, inclusive, ilustrar este aspecto.

Motivada pela resposta negativa de um dos convidados a participar de *The point of theory*, sob o argumento de que teoria “scares me to death”, Bal se propõe a investigar as conexões entre teoria e a noção de metáfora, bem como as implicações para o problema do politicamente correto: “In other words, what do scholarship and society have to do with each other? (BAL, 1994, p.35). Partindo do pressuposto de que atitudes negativas em relação à teoria se produzem justamente em função do uso metafórico da linguagem, por seu potencial generalizador, Bal explicita em seu texto sua estratégia teórica de utilizar assumidamente o conceito de metáfora como metáfora para a ideia de teoria em geral. E nesse sentido, evidenciando certa sintonia com as palavras de Culler em sua introdução: “The general answer about the point of theory must, it seems, be a different one – if theory in general, as opposed to particular theoretical initiatives,

is to have a point.” (CULLER, 1994, p.15). O que também se pode observar no próprio prefácio escrito por Bal em conjunto com Boer para *The point of theory*, identificando o senso comum do congresso da seguinte forma: “‘Theory’ only makes sense as an attitude; otherwise, the generalization of the very concept of ‘theory’ is pointless”. (BAL & BOER, 1994, p.8).

O problema do politicamente correto é introduzido a partir da utilização de determinadas metáforas que em certa medida eufemizariam diversos termos em uma prática relativista acusada por Bal de condescendente: “For if we take other cultures as seriously as our own, then the phenomenon in question deserves at least recognition as an event with ‘a difference within’, an internal divisiveness (...)”. (p.39). O exemplo utilizado pela autora é o caso de um artigo de Susan Niditch para o periódico *Semeia*, dedicado a investigar conexões entre metáforas de guerra e as mulheres, discutindo precisamente a questão se o estupro seria uma prática aceitável na antiga cultura do oriente médio, em que a guerra era algo totalmente cogitável. O cuidado de não projetar para o passado, de forma anacrônica, normas contemporâneas fez com que Niditch substituisse a palavra “estupro” (“rape”) por “casamento forçado” (“forcing women into marriage”), sob a justificativa de que naquela época e contexto específicos a tomada de mulheres era uma prática culturalmente aceita (p.39). Bal argumenta, no entanto, que seria teoricamente muito mais produtivo enfrentar de maneira efetiva o termo contemporâneo usado por uma postura etnocêntrica (estupro), analisando seus prós e contras. O principal aspecto apontado por Bal é o fato de se tratar de um nome derivado de um verbo, o que implicaria a elisão do sujeito e com isso de sua responsabilidade. Disso se depreende a questão da focalização, ou seja, se o ponto de vista seria o do agente, o da vítima, ou o de um narrador externo, e neste último caso, com qual dos dois primeiros ele se identificaria. Todas estas questões ficariam obscurecidas pela simples escolha de um termo (estupro/casamento forçado) sem a sua problematização. Neste sentido, diante da evidência de repercussão motivada pelo uso metafórico da linguagem, a autora enfatiza não apenas declaradamente a necessidade de explicitação das opções realizadas na elaboração de uma explanação teórica – “Of course, there are many theories, which come into use after decisions of all kinds have been made; theories which you understand if they belong to your area of research, and not, if they are too far removed from what you know” (p.8) – mas também de maneira subliminar: “I am

(...) interested in the *effect* of the concept of metaphor, precisely in its lack of clarity, its vagueness, its ambiguity; its undecidability; and, by extension, of all concepts to the extent that they are by definition metaphorical”. (p.44).

Em alguma medida, estas últimas palavras de Bal parecem convergir com aqueles pressupostos da Teoria do Efeito Estético, de Wolfgang Iser, relativamente aos textos literários. No entanto, gostaria de alargar ainda mais esta dimensão pragmática da teoria, tentando ultrapassar os limites do papel, da interpretação e dos objetos dados *a priori* em última instância estabelecidos por Bal: “‘theory’ in general – theory as in ‘the point of theory’ – is not a language, not a thing, not a whole. It is, rather, a way of interacting with objects (...) In that sense theory is a practice, a form of interpretation, not the pinnacle of objectivity as much as a touch-stone for subjectivity; not abstract but empirically anchored”. (p.8-9). A partir de Schmidt se pode sugerir que muito mais que uma forma de interpretação, que se propõe a um olhar ou a uma análise do que já existe, a teoria configura-se como uma moldura escolhida para visualizar o mundo, fazendo assim emergir seus objetos pelo olhar construtor. Desta forma, muito mais que um meio de interagir com objetos, a teoria é um meio de construí-los – e muito mais que empiricamente ancorada, ela só pode ser concebida se empírica.

Neste contexto se poderia dizer que o projeto de *A New Literary History of America* (2009), editado por Greil Marcus e Werner Sollors, converge precisamente com a perspectiva proposta por Schmidt. Em lugar de conceber a produção literária americana como consequência orgânica de uma nação previamente constituída, como no caso da França e da Alemanha⁵; o livro considera literário não apenas o que foi escrito, mas tudo o que foi criado na América, “ou por causa dela, ou por ela”. Suas 1128 páginas reúnem, então, dispostos em ordem cronológica, decisões da Suprema Corte, *blues*, filosofia, performance, revistas, música *folk*, jazz, museus, fotografias, histórias em quadrinhos, música *country*, cinema, rádio, rock n’ roll, cartoons, musicais, hip-hop, entre outros: “The goal of the book is not to smash a canon or create a new one, but to set many forms of American Speech in motion, so that different forms, and people speaking at different times in sometimes radically different ways, can

⁵ A Harvard University Press publicou em 1989 *A New History of French Literature* (Ed. Denis Hollier); e em 2004, *A New History of German Literature* (Ed. David Wellberry). Em ambos os projetos, tratava-se de reunir a produção literária das sociedades francesa e alemã desde o século XVIII de maneira conectada com a emergência das nações modernas da França e da Alemanha.

be heard speaking to each other”. (MARCUS & SOLLORS, 2009, p.xxiv). Sob este enfoque, a ideia de herdar uma tradição literária é substituída pela ideia de inventar a própria tradição. A América emerge, assim, como nação construída pela justaposição dos inúmeros discursos dos mais diversos participantes deste livro, em suas versões muito próprias das fábulas americanas de descoberta e fundação. A articulação polifônica das vozes de escritores, artistas, acadêmicos das mais variadas áreas, não apenas americanos, mas também de outros países, provoca a superposição ambivalente entre algo *made in America* e uma *made America*. Em última instância, então, muito além de uma maneira de lidar com a América, a teoria constrói, ela mesma, toda uma América.

No contexto de emergência de discursos pós-modernos nos Estados Unidos, na década de 1960, esta particularidade cultural norte-americana foi decisiva na aceitação da revitalização das vanguardas, permitindo a legitimação da performance como nova prática artística. À medida que o papel histórico do europeu identifica-se com o do colonizador, a sociedade americana, no que se refere ao seu próprio papel, vê-se obrigada a assumir uma *história* imposta pela tradição inglesa, porque enquanto identidade compósita, de europeus e nativos, não possui efetivamente uma história que seja *sua*. De próprio, apenas o mito. Inventado. O que Leslie Fiedler chamou, em 1969, de “*imaginary American*” corresponde a essa espécie de *invenção* de origens imposta aos americanos por um olhar eurocêntrico. A relação que estabelecem com o mito não se configura da mesma forma longínqua com que os europeus lidam com sua tradição mitológica. Sua relação com o mito e o imaginário é imediata (FIEDLER, 1984, p.158). E nesse sentido, quando Fiedler reivindica que a literatura americana se conceba não como devedora da tradição da literatura inglesa, mas como especificidade pertencente à literatura universal, isso implica uma revisitação de gêneros excluídos pelo cânone europeu, e que, no entanto, estejam vinculados às múltiplas identidades culturais americanas, como, por exemplo, o faroeste. Sob esse aspecto, a valorização da contaminação, seja pela forma, seja pelo conteúdo, de um gênero da literatura de massa implica não uma reabilitação desses gêneros enquanto literatura de massa, mas a sua recontextualização através de um olhar amoroso, curioso, interessado e irônico, capaz de conferir visibilidade aos escritores que não se inserem no cânone (p.158).

Na Europa do pós-guerra, a vontade de democratização contrastava com o fracasso das vanguardas. As reivindicações de 1968, sobretudo políticas e sociais, no âmbito cultural, deparavam-se com a impossibilidade de entrelaçamento entre arte e vida, bem como com uma recepção um tanto quanto conservadora que olhava com certa sensação de *déjà vu* para o experimentalismo praticado por alguns artistas. O contexto dos Estados Unidos, por seu lado, era completamente outro. Experimentavam uma intensa troca cultural e uma simultaneidade de impressões, mesclando em um mesmo cenário práticas que recuperavam sua herança mítica, retomavam as vanguardas e dialogavam amorosamente com a cultura de massa. Tal mescla não podia ser apreendida por grandes esquemas dicotômicos, sendo os sistemas tradicionais de racionalização, fundados sobre redução de complexidade, incapazes de dar conta da complexidade de uma cena cultural como essa, o que implicava uma aceitação muito mais tranquila da cultura de massa, despida do peso filosófico da Europa e de sua hostilidade ao mercado. A diferença entre os horizontes de expectativa europeu, em que as vanguardas não sobreviveram no pós-guerra, e americano, em que o mesmo momento histórico é extremamente propício para a sua revitalização, implica não apenas a possibilidade de experimentação das neovanguardas, nos EUA, como algo efetivamente *novo*, mas sobretudo a crença no potencial transgressor e experimental da arte e no valor negativo como definidor intrínseco do estético. Paralelamente à tradução de Lukács, assimilavam-se as vanguardas europeias e eclodiam movimentos contemporâneos autóctones: tudo era presente e não homogêneo.

O teórico do teatro alemão Johannes Birringer aponta a superposição das associações da performance a ideias de transgressão, deslocamento, fragmentação e indeterminação – tão caras ao discurso do pós-moderno então em coexistência simultânea com a posterior teorização da chamada arte da performance. (BIRNINGER, 1993). Essa retórica pós-moderna dissolveu, assim, o abismo existente entre manifestações artísticas de cunho fortemente político, tais como *happenings*, *action events* e teatros de guerrilha; e estéticas neovanguardistas, como *action painting*, Fluxus, *body art*, acionismo, etc., reunindo-as sob o termo único da performance: um novo fenômeno híbrido que praticava novas articulações entre arte e mídia. Neste sentido, a etiqueta *performance* torna-se tão

abrangente quanto o próprio rótulo de *pós-moderno*, passando a adquirir múltiplas funções ambivalentes.

1.3. Sujando as mãos

I think to its philosophical origins, constructivism has turned today into the banal belief that everything from ‘sex’ via ‘culture’ to ‘landscape’ is at the easy disposition of the human will to change – because everything is ‘but a human construction’. (GUMBRECHT, 2004, p.60).

Um dos riscos implicados pela adoção de uma moldura construtivista a partir de generalizações selvagens do conceito de construção certamente reside na possibilidade de obscurecimento da materialidade do corpo e de apagamento do que Hans Ulrich Gumbrecht chamou de *produção de presença*. Com o objetivo de incorporar o conceito de presença no interior dos pressupostos teóricos e, sobretudo, de propor uma articulação possível entre tal conceito e a perspectiva construtivista escolhida por esta tese, este subcapítulo começou com a crítica paradoxal a certos desdobramentos do construtivismo radical feita por Gumbrecht em sua reivindicação de uma perspectiva teórica – ou melhor, epistemológica – que também leve em conta os *efeitos de presença* oscilantes na experiência estética, juntamente com os efeitos de sentido, estes últimos tradicionalmente considerados de maneira quase exclusiva pelas ciências humanas...

Em seu ensaio “Breve romance epistemológico” (1999), Gumbrecht já havia apontado a separação das ciências como tentativa frustrada de superação da crise da representação, desencadeada na filosofia europeia pela emergência do observador de segunda ordem. Neste contexto de proliferação dos pontos de vista e de dissolução do referente, a busca pela conciliação entre experiência e percepção destinou as humanidades a uma relação dicotômica entre superfície e profundidade consumada na prática hermenêutica, em que a forma constitui-se como ponto de partida de uma escavação cujo objetivo final é o conteúdo, implicitamente ocultado. Isso se torna evidente pelo privilégio concedido à interpretação como função primordial das ciências humanas, ou do espírito, em

oposição às ciências naturais, às quais caberia a fisicalidade da matéria, ou seja, o corpo. O campo da história, segundo Gumbrecht, reagiu à crise epistemológica com uma resposta historicista materializada exemplarmente no projeto de Hegel: uma história total que abarca todas as representações lhes conferindo um sentido (GUMBRECHT, 1999, p.64). Neste âmbito, tanto na teoria da arte – e mais especificamente na teoria da literatura – quanto na história a constituição do sentido se impôs de forma determinante e exclusiva.

Na busca de um caminho alternativo de resistência contra a supremacia da hermenêutica – e de nenhuma maneira propondo a sua exclusão – no ensaio “Produção de presença perpassada de ausência. Sobre música, libreto e encenação” (2001), Gumbrecht parte da premissa de que apesar de simultaneamente constitutivos de qualquer manifestação cultural, os componentes de sentido e de presença podem estar associados em maior ou menor grau com cada manifestação – a cultura medieval identificando-se, assim, muito mais fortemente com a produção de presença, enquanto perspectivas sugeridas pelo ideário cartesiano, acentadamente vinculadas à produção de sentido. Além disso, no que se refere aos fenômenos culturais, na literatura, por exemplo, a produção de sentido se dá mais enfaticamente que na música, em que a presença, por sua vez, é mais marcante. Na ópera, que surge já com o Renascimento, há uma hibridização mais equalizada, uma vez que ao mesmo tempo em que o libreto introduz os componentes de sentido, é na encenação que se manifesta a presença (SIMONI, 2006).

O conceito saussureano de signo – que fundamenta práticas interpretativas, semiológicas e semióticas – ligado fortemente à cultura de sentido, opõe-se, na cultura de presença, a uma noção sógnica aristotélica unindo substância e forma, segundo a qual “a substância representa aquilo que ocupa um espaço, criando e conservando, deste modo, a presença; enquanto a forma, a todo momento, torna perceptível e distinguível a substância presente”. (GUMBRECHT, 2001, p.13). Em seu livro *Production of Presence. What Meaning cannot Convey* (2004), publicado três anos depois, Gumbrecht explicita ainda mais o vínculo entre espacialidade e presença insinuado tanto por esta concepção sógnica – a partir da integração da noção de “substância”, enquanto algo que ocupa um lugar no espaço –; quanto pelas ideias de tangibilidade e proximidade física, depreendidas das reflexões de Jean-Luc Nancy, pressupondo, de maneira direta, a dimensão

espacial como condição específica da presença, juntamente com a implicação de impacto sobre o corpo humano. Tal impacto, no entanto, é atenuado no exato momento em que se começa a atribuir um sentido para o que está presente, e a pensar sobre seu significado (GUMBRECHT, 2004, p.xiii): neste caso, se instaura já um deslocamento temporal convertendo o presente em passado.

Na elaboração de ferramentas conceituais para o delineamento de um campo não-hermenêutico, Gumbrecht retoma, pois, o conceito de signo proposto por Aristóteles, evitando a dicotomia entre material e imaterial, a partir da combinação feita por Louis Hjelmslev entre as concepções sógnicas aristotélica (substância-forma) e estruturalista (conteúdo-expressão), gerando quatro conceitos, definidos em termos de seu local de manifestação (mente humana ou espaço) e seu grau de estruturação (não estruturado ou estruturado): *substância de conteúdo* (conteúdos mentais não estruturados: imaginação) e *forma de conteúdo* (conteúdos mentais estruturados, afinidade com a noção foucaultiana de “discurso”); *substância de expressão* (materiais ainda não plasmados em qualquer estrutura, por exemplo, tinta) e *forma de expressão* (materiais já estruturalmente plasmados, por exemplo, cores na tela, ou caracteres na página). (p.14).

Nessa perspectiva, o que ocorre no caso da ópera é a emergência da substância sonora a partir de uma forma já dada de antemão, i.e, a ação que consta no libreto. É apenas porque já conhecida e esperada que a forma possibilita a emergência da substância. Sob esse aspecto, a noção de evento, que do ponto de vista do sentido se caracterizaria somente como elemento imprevisível, configura-se agora a partir da produção de um “efeito de presença”. O exemplo fornecido por Gumbrecht é o momento de abertura de um concerto:

o momento em que surge o primeiro som, mesmo sendo esperado por todos e a sua identidade fazendo parte, pelo menos, da expectativa dos especialistas. Sem o efeito desse tipo de evento de abertura – ou seja, tratando-se apenas da novidade dos conteúdos – as encenações sofreriam um desgaste rápido em suas repetições regulares. (GUMBRECHT, 2001, p.14).

A ideia de *evento* introduzida neste fragmento não se vincula, pois, a qualquer tipo de surpresa ou de inovação, como seria esperado por uma perspectiva da cultura de sentido; mas, em contraste, relaciona-se a certo

momento de descontinuidade, que, sob a ótica de uma cultura de presença, rompe com as rotinas e estereótipos do mundo.

A partir da modernidade renascentista, quando a arte começa a adquirir autonomia – ou nos termos de Gumbrecht, segundo Mikhail Bakhtin, quando a arte começa a implicar uma experiência de “insularidade”⁶ – os efeitos de presença passam a ser minimizados na vida cotidiana e acentuados na expressão artística. A presença passa a ser enfatizada sob o pano de fundo do sentido e convencionam-se maneiras de instaurar a descontinuidade com o cotidiano: por exemplo, o silêncio antes do início de uma encenação (GUMBRECHT, 2001, p.18). Esta oscilação entre construção de sentido e produção presença, segundo Gumbrecht historicamente emergida com o Renascimento, é tematizada por ele, no livro de 2004, a partir da proposta de Jean-Luc Nancy de um duplo movimento da presença, de surgimento (*birth*) e apagamento (*vanishing*). Para Nancy, em seu livro *The birth to presence* (1993), contrastando com a Idade Média, em que presença era parte de uma situação permanente, na contemporaneidade presença “is birth, ‘the coming that effaces itself and brings itself back’”. (NANCY, apud GUMBRECHT, 2004, p.58). A ruptura com o cotidiano vinculada à experiência de insularidade provocando oscilação entre presença e sentido configura-se, pois, como fundamento tanto para a elaboração da própria noção de *efeito* – justamente porque a partir da modernidade renascentista os fenômenos de presença passam a ser circundados por uma predominante cultura de sentido, eles apenas podem ser percebidos enquanto *efeitos de presença*, sob o pano de fundo do sentido (p.106). – quanto da ideia de “temporalidade extrema”, desenvolvida por Gumbrecht a partir da caracterização da experiência estética, segundo Karl Heinz Bohrer, pelo caráter efêmero (*Suddenness*) de determinadas aparições e desaparecimentos, como “estética da negatividade” – “the negativity of the awareness of vanishing presence”. (BOHRER, apud GUMBRECHT, 2004, p.58).

Esta última ideia seria, no entanto, menos vinculada à oscilação propriamente dita entre efeitos de presença e efeitos de sentido, e muito mais

⁶ Para Gumbrecht, o conceito de “autonomia estética” vincula-se à ideia de independência subjetiva a partir da distância em relação à vida cotidiana e seria mais específico para caracterizar o distanciamento estético dos séculos XVIII e XIX. O conceito de “insularidade”, por sua vez, desenvolvido por Mikhail Bakhtin em sua análise do carnaval, seria mais eficaz, segundo Gumbrecht, para identificar a diferenciação estética de maneira mais geral: “This, of course, assumes that the insularity of aesthetic experience existed long before the eighteenth century and that it also has a place outside Western culture”. (GUMBRECHT, 2004, p.102).

relacionada ao modo específico em que esta oscilação se apresenta na experiência estética, ou seja, ao conceito de *epifania*, definido por Gumbrecht não apenas a partir da sensação de efemeridade dos efeitos de presença – “the feeling (...) that we cannot hold on to those presence effects, that they (...) are ephemeral.” (p.111) – mas também a partir de sua espacialidade e de seu caráter de evento: “the impression that the tension between presence and meaning, when it occurs, comes out of nothing”. (p.111).

A tensão com o princípio de representação já sublinhada por Gumbrecht em Nancy⁷ também se relaciona por ele à filosofia de Heidegger precisamente por esta imagem de algo que emerge *do nada*. Este *nada* conecta-se tanto à diferença instaurada pela experiência estética – que nos faz ver as coisas de maneira diferente da maneira cotidiana – quanto à pressuposição de uma dimensão de ausência de distinções culturais. O conceito de Ser (*Sein*) é, então, delineado em Heidegger, segundo Gumbrecht, a partir de um paradoxo: Ao mesmo tempo em que a relação do Ser com as coisas do mundo é independente e anterior a sua interpretação ou estruturação dentro de uma cultura, a *experiência* do Ser pressupõe uma inserção cultural efetiva⁸:

For us to experience Being, however, it would, on the one hand, have to cross the threshold between a sphere (which we can at least imagine) free from the grids of any specific culture and, on the other hand, the well-structured spheres of different cultures. Again, in order to be experienced, Being would have to become part of a culture. As soon, however, as Being crosses this threshold, it is, of course, no longer Being. (p.70).

A relação com o pensamento de Heidegger se torna mais clara na explanação de Gumbrecht no contexto da vinculação do conceito de Ser com o conceito de presença, a partir de noções de substância, espaço e movimento. Segundo Gumbrecht, na premissa heideggeriana de que a obra de arte se constitui como lugar privilegiado para o “acontecimento da verdade”, o conceito de

⁷ “Presence does not come without effacing the presence that representation would like to designate (its fundament, its origin, its subject).” (NANCY, apud GUMBRECHT, 2004, p.57).

⁸ Esta tensão entre as coisas inseridas em situações culturais específicas e as coisas independentes de seu contexto cultural também é identificada por Gumbrecht no pensamento de Heidegger, respectivamente, a partir dos conceitos de mundo (*Welt*) e terra (*Erde*).

verdade, que desde Platão é ocupado por algo exclusivamente conceitual, isto é, pelas *ideias*, relaciona-se com o Ser (p.68). Sendo a verdade identificada por um acontecimento a partir de um movimento duplo de revelação (*Entbergen*) e ocultamento (*Verbergen*), o Ser seria precisamente o que é revelado e ocultado no acontecimento da verdade. E isso implica que a verdade não apenas se vincula a algo conceitual, mas também substancial: “Being, as it is being unconcealed, for example, in a work of art, is not something spiritual or something conceptual. Being is not a meaning. Being belongs to the dimension of things. (p.68). Esta substância refere-se, pois, para Gumbrecht, à ocupação de um lugar no espaço, e, também, ao desempenho de um movimento tridimensional. Além das duas dimensões do movimento do Ser no espaço, que Gumbrecht definiria como vertical (movimento de simplesmente estar presente, ocupando um lugar no espaço) e horizontal (movimento de aparecer como objeto, ou seja, ser percebido por um observador), há a terceira dimensão, identificada por Gumbrecht como retração (*Zurückziehen*), que enquanto ocultamento faz parte do duplo movimento de revelação e ocultamento – estando a revelação, por sua vez, relacionada às outras duas dimensões: horizontal e vertical.

Para Gumbrecht, a revelação do Ser condiciona-se ao *Dasein*, no sentido de seu nível de *Gelassenheit*⁹, isto é, de sua capacidade de *deixar as coisas serem*. Em contraste com o paradigma epistemológico sujeito/objeto, em que o sujeito se posiciona de maneira extrínseca ao mundo para observá-lo à distância; o *Dasein* pressupõe sempre um contato espacial e funcional com o mundo, o qual, por sua vez, já se caracteriza como um mundo interpretado. Sob este aspecto, o *Dasein* corresponde ao Ser-no-mundo, em um mundo sempre “ready-to-hand”. (p.70). Para o acontecimento da verdade, o *Dasein* não pressupõe a realização de interpretações, manipulações, ou qualquer tipo de atividade de controle em relação ao mundo. Neste sentido, o impulso da revelação sempre ocorre por parte do Ser; e a *Gelassenheit* do *Dasein* identifica-se muito mais com o que está “outside the distinction between activity and passivity”. (p.71).

O desafio de desenvolver uma perspectiva teórica e epistemológica que se proponha a lidar com conceitos nem sempre associados à ideia de controle

⁹ Em português a melhor tradução para este conceito se situaria em alguma palavra vinculada simultaneamente a campos semânticos entre serenidade e impassibilidade (dimensão mental) e relaxamento (dimensão do corpo).

racional, vinculados muito mais com o que escapa à apreensão conceitual e com a imediatez da percepção sensorial, confronta-se, na argumentação de Gumbrecht, com desdobramentos de teorias construtivistas que levam a uma noção de “construção” baseada na possibilidade de algum tipo de controle e manipulação da construção por parte do sujeito, o qual se identificaria com um indivíduo, corroborando, portanto, contraditoriamente, o paradigma sujeito/objeto que perspectivas construtivistas se propõem a negar. Sob este enfoque, o argumento de Gumbrecht funda-se na hipótese de que efeitos de presença são obscurecidos pelas ciências humanas porque estão associados, de certa maneira, a determinadas concepções classificáveis como substancialistas, e de que o construtivismo, em seu pressuposto de que todas as realidades compartilhadas entre os seres humanos são construções sociais, imporá certo tabu contra a adoção de tais concepções, fomentando, com isso, a cultura da interpretação e o relativismo cultural por ela provocado.

Unicamente distinguindo de maneira clara a noção de construtivismo contra a qual se opõe, sem diferenciar as inúmeras vertentes que assumem este rótulo ou esta influência, Gumbrecht dispara sua crítica utilizando alguns argumentos de Judith Butler, em *Bodies that matter* (1993), os quais lhe servem também para exemplificar o poder de intimidação do tabu contra perspectivas de alguma forma conectadas com ideias de substância.

Neste livro, Butler critica não apenas abordagens feministas fundadas em modelos de construção concebendo de maneira dicotômica a relação entre o social e o natural, ou seja, pressupondo uma atuação unilateral do social (gênero) sobre o natural (sexo); como também o próprio construtivismo linguístico radical, em que se apoiam teorias feministas tratando o gênero como construção social do sexo, o qual, por sua vez, é apenas acessível mediante a sua própria construção, isto é, convertido, ele próprio, em ficção. Deste pressuposto surgem duas posições construtivistas atacadas por Butler: a primeira, em que a construção se concebe como uma *ação*, “semelhante a de um deus”, que não apenas causa mas também compõe seu objeto – caracterizada por Butler como “divine performative”, dando vida e constituindo exhaustivamente ao que nomeia (BUTLER, 1993, p.6) –, conduziria a um monismo linguístico determinista, em que tudo se converte em construção linguística e o corpo é esquecido. A segunda, por sua vez, ao conceber construção como *atividade*, como artifício manipulável, suporia a existência de

um sujeito voluntarista – sendo justamente esta a crítica do próprio construtivismo com relação ao humanismo.

Apesar de corroborar a ideia de que o sexo é tão construído quanto o gênero, Butler concebe a construção como processo de reiteração através do qual emergem tanto os sujeitos como os atos: “There is no power that acts, but only a reiterated acting that is power in its persistence and instability”. (p.9). E neste sentido propõe, em lugar daquelas concepções construtivistas por ela criticadas, um retorno à noção de matéria, “not as site or surface, but as a process of materialization that stabilizes over time to produce the effect of boundary, fixio, and surface” (p.9). Segundo esta perspectiva, então, o sexo se produz e se desestabiliza precisamente ao longo desta reiteração de normas, através da qual a própria construção não apenas se realiza no tempo, mas ela mesma opera como processo temporal, performativo.

Segundo Butler, a afirmação de que os sujeitos humanos são construções revela-se insuficiente, já que, nesta ótica, a construção do humano é uma operação diferencial que produz também “the more or less ‘human’, the inhuman, the humanly unthinkable”. (p.8). Sob este enfoque, a matéria do sexo é inserida na teorização a partir da pergunta sobre as normas reguladoras que o materializam e sobre de que maneira a pressuposição da materialidade do sexo como *a priori* consolida as condições normativas para esta própria materialização. Em sintonia com o pensamento de Michel Foucault, Butler se interessa pelas condições de formação e operação do sujeito, concebido dentro da e como a matriz que possibilita as condições culturais prévias para a sua própria emergência. A matriz das relações de gênero, portanto, sendo anterior à aparição do humano, institui e sustenta o sujeito. Desta forma, na proposta de Butler a questão da subjetividade não se situa nem antes nem depois do processo de “generização”; apenas emergindo, como matriz, dentro das próprias relações de gênero (p.8).

O vocabulário vinculado não apenas a Foucault, mas explicitamente a Jacques Derrida a partir de certo revisionismo pós-estruturalista, permite a Butler estabelecer uma relação direta entre o conceito de performatividade e o processo de materialização, pressupondo uma operação performativa das normas reguladoras do *sexo* na constituição da materialidade dos corpos, “to materialize the body’s sex, to materialize sexual difference in the service of the consolidation of the heterosexual imperative”. (p.2). Concebendo performatividade não apenas

como prática através da qual o discurso produz os efeitos que nomeia, como formulado por John Austin, mas também a partir de Derrida, como prática reiterativa e referencial, Butler desenvolve uma teoria performativa do sexo e da sexualidade. Neste sentido, pode-se argumentar que o conceito de performatividade funciona precisamente como ferramenta permitindo a introdução de noções relacionadas à substância no interior de uma perspectiva teórica que, apesar de suas críticas ao construtivismo, a ele fortemente se vincula em seus pressupostos mais básicos¹⁰.

Interessa especialmente a esta tese a abordagem do conceito de performatividade não apenas como estratégia para a incorporação dos efeitos de presença em sua moldura teórica composta por pressupostos construtivistas, mas sobretudo como importante contribuição conceitual para o enfoque de determinados experimentos teatrais contemporâneos a partir de um modelo de comunicação e interação. Isto significa pressupor, além do aspecto construtivo constitutivo de cada interação instaurada por uma situação teatral, mais especificamente, a maneira processual, aberta e em constituição constante, com que se dá esta construção. O pressuposto da performatividade converge, pois, com a ideia de que o indivíduo não controla totalmente a comunicação. Do ponto de vista linguístico, o enfoque oferecido por Austin, ao mesmo tempo em que propicia uma compreensão de linguagem mais pragmática, conectada com a concretização de atos sociais a partir de convenções produtoras de critérios de êxito e fracasso, também permite uma interpretação como a de Derrida e Butler, segundo a qual tais atos, ao serem executados por sujeitos, estariam vinculados à ideia de poder e, portanto, de legitimação da existência da própria noção de sujeito, o qual, por sua vez, seria capaz de controlar e manipular o discurso. Permite também leituras críticas como a de Wolfgang Iser, que, no contexto de sua Teoria do Efeito Estético, vincula o conceito de performatividade a uma relação não dicotômica entre real e ficcional, ao reivindicar para o discurso literário também a

¹⁰ Faz-se necessário observar que a crítica ao construtivismo operada por Butler não significa seu completo afastamento desta corrente de pensamento. É interessante aludir especialmente ao ensaio de Daniela Versiani, “Um mapeamento inicial do paradigma construtivista” (2010), que em sua cartografia das tendências construtivistas nos vários campos de saber abarcados pelas ciências humanas, situa explicitamente o pensamento de Michel Foucault como construtivista. Butler não nega nem a construção do gênero, nem a do sexo, apenas propõe outra concepção de construção, dando conta também do corpo, da matéria. O argumento aqui é de que esta vinculação é feita precisamente a partir do conceito de performatividade.

condição de *ato da fala*, contrariando a ideia de Austin de que a literatura seria parasitária em relação aos atos da fala *reais*. Neste ponto, a observação mais detalhada das proposições de Austin pode ser eficaz para uma melhor compreensão tanto das críticas derrideanas quanto do questionamento de Iser.

A abordagem do conceito de performatividade em Austin exige sua contextualização entre as tentativas teóricas de sistematização dos fenômenos pragmáticos, no âmbito da Filosofia Analítica dos anos de 1940 e 1950, na Inglaterra, questionando o estatuto autônomo da Linguística enquanto ciência, através da problematização da supremacia do positivismo lógico nos estudos da linguagem. Partindo do pressuposto de que o objetivo da Filosofia Analítica se traduz como o estudo do funcionamento da linguagem – e não como a elaboração de modelos lógicos, ideais, concernentes a questões filosóficas – Austin concentra-se sobre a linguagem ordinária em detrimento de uma linguagem ideal. Em *How to do things with words* (1962), ele distingue entre enunciações verbais constatativas e performativas. As primeiras se caracterizam pela *constatação* de fatos, a partir de critérios de correto/ errado, sendo absolutamente independentes de seus contextos pragmáticos; e as últimas identificam-se pela *produção* de fatos, sendo reguladas por critérios de êxito/fracasso. Diferentemente das primeiras, no entanto, estas não podem prescindir da situação em que são inseridas pragmaticamente, só ganhando sentido a partir de seu uso em determinado contexto. Segundo Austin, é nesse tipo de enunciação – em que se efetiva uma ação – que reside o paradigma dos atos da fala. Estes, por sua vez, são identificados como unidades comunicativas básicas da fala e caracterizados exatamente pela contextualização das frases que passam a fazer sentido quando situadas dentro de seu uso (AUSTIN, 1975).

A abordagem performativa adotada por ele configura-se a partir não apenas do fato de contrariar a concepção do significado como referência que subordina a palavra ao conceito, mas, sobretudo, a partir da dissolução da polarização entre performativo e constatativo, bem como entre o sujeito e o seu objeto (a fala). A questão é colocada, então, nos seguintes termos: o que ocorre quando uma ação não é puramente descrita pela linguagem, mas sim efetivamente consumada por ela? (SIMONI, 2006).

Tendo abandonado, assim, o enfoque dicotômico entre constatativo e performativo a partir do pressuposto de que o próprio constatativo possui uma

dimensão performativa – constatar configura-se como um ato que também pode ser bem ou mal sucedido – e vice-versa, Austin estende a concepção performativa para o âmbito de toda a linguagem; e partindo das consequências motivadas pela enunciação performativa, em termos de êxito ou fracasso do cumprimento da intenção do falante, Austin diferencia dentro desta própria enunciação três atos da fala: os atos locucionários, diretamente ligados à produção de sentido através do ato de proferir, de enunciar, uma determinada fala (exemplo: *vou fechar a porta*); atos ilocucionários, que se configuram mais como uma força, um potencial de efeitos, materializado em atos como pedir ou mandar, por exemplo (exemplo: *pode fechar a porta?*) – neste caso, o êxito depende da compreensão da intenção do receptor no contexto da enunciação – e atos perlocucionários, que se identificam pelo efeito do enunciado sobre o ouvinte, ou seja, justamente pelo êxito de um ato ilocucionário. Neste sentido, ocorre apenas quando a enunciação assegura o efeito intencionado no receptor, produzindo, assim, uma consequência (AUSTIN, 1975).

A questão da intenção do falante coloca-se na proposta de Austin como uma condição que assegura o sucesso do ato da fala. O êxito dos atos locucionário e perlocucionário é garantido, então, quando estes são baseados em enunciações constatativas, porque em princípio a ação intencionada pelo ato da fala só pode ser produzida se pressupõe observações corretas. A ação verbal só se produz a partir da premissa da sinceridade do que se diz. Além disso, o êxito está vinculado ao cumprimento de certas condições, tais como o compartilhamento, entre falante e receptor, da convenção à qual se refere a enunciação proferida pelo primeiro ao segundo; e o uso desta enunciação deve ser adequado à situação, isto é, regido por *procedimentos aceitos*. O fracasso, por seu lado, ocorre tanto a partir de um recebimento incorreto de uma enunciação – ou seja, diferente do sentido intencionado – quanto a partir da indeterminação da própria enunciação devido a uma falta de contextos para a compreensão adequada. Austin considera, no entanto, a possibilidade de o receptor eliminar esta indeterminação, indagando sobre a intenção do falante (AUSTIN, 1975).

É exatamente aquela concepção do fracasso de uma ação verbal, elaborada por Austin, que Iser procura questionar em sua Teoria do Efeito Estético, ao estender a função performativa da linguagem para o âmbito da literatura. Tendo, já na década de 1970, caído por terra as teorias da literatura calcadas em

pressupostos de imanência, e sendo cada vez mais a intenção autoral relegada a segundo plano, Iser parte do pressuposto de que o processo receptivo diferenciando-se da intenção autoral – o que na comunicação cotidiana corresponderia a um fracasso – representa na comunicação literária, ao contrário, uma experiência estética bem sucedida evidenciando um diálogo criativo entre intenção autoral manifesta no texto e recepção construtiva por parte de potenciais leitores. Se se dissolvia a hierarquia entre as interpretações possíveis de um texto literário, através da legitimação do pressuposto da impossibilidade de qualquer uma delas alcançar a intenção autoral, a interação entre texto e leitor deve partir do pressuposto da existência constante de indeterminações, ou seja, de relações *assimétricas* (ISER, 1999). No tocante ao texto ficcional, a indeterminação não pode ser reduzida através de convenções dadas *a priori*. É necessário identificar o código – ou melhor, constituí-lo – segundo o qual se organizam os elementos do texto, e a partir do qual o texto passa a fazer sentido enquanto referência. A comunicação do leitor com o texto depende exatamente dessa *ação verbal* de constituição do código.

Segundo Austin, no entanto, o texto ficcional não produz uma ação verbal, configurando-se, por isso, como “vazio”. O autor define-o como “parasitário”, porque “dispõe dos dispositivos de uma enunciação performativa, mas os utiliza de maneira inadequada” (ISER, 1996, p.111). De acordo com a argumentação de Austin, o discurso ficcional não possui elementos necessários para garantir o êxito da ação. No entanto, é inegável que ele produza um efeito. Para Iser, esse efeito não pode ser concebido em termos de fracasso. O autor propõe um olhar para o texto ficcional que não parta de um pressuposto de carência. Não há déficit em relação aos atos da fala, já que o texto ficcional também possui convenções – no entanto, as organiza de modo diferente, despragmatizando-as. E é fundamentalmente no modo de organização que residem os efeitos produzidos por esse discurso.

As convenções regulam a redução de indeterminações e, como já visto, essa redução é tão indispensável para o êxito da ação verbal quanto a própria existência das indeterminações. Neste sentido, o êxito da enunciação performativa está diretamente ligado ao cumprimento das convenções. No entanto, ao se apropriar de um exemplo fornecido pelo próprio Austin, Iser problematiza essa questão. No referido exemplo, Austin indaga sobre o caráter performativo de um

ato da fala materializado em uma situação em que um santo batiza um pinguim. A dúvida sobre se o ato é ou não performativo reside na questão da validade: o fato de pinguins não serem criaturas passíveis de batismo ou o fato de que apenas os seres humanos podem ser batizados. O que se coloca, então, é a aceitabilidade da enunciação (p.114). Neste sentido, segundo Iser, antes de dependerem estritamente das convenções, os atos da fala veem seu êxito condicionado de forma essencial à *validade* das convenções. E essa mudança de perspectiva operada por Iser é fundamental para a percepção da verticalidade da estrutura da convenção nos atos da fala, já que a validade pressupõe a escolha de *uma* convenção a ser aceita.

Invocamos uma convenção verticalmente organizada quando queremos agir; uma combinação horizontalmente organizada de convenções diferentes permite nos ver com precisão o que nos dirige quando agimos. (ISER, 1996, p.115).

Na citação acima, Iser vincula a ação à organização vertical da convenção, ou seja, à sua organização seletiva. A seleção funciona, pois, como um fator de contingência, já que precisa ser reduzida para que uma única convenção permaneça. Diferentemente dos atos da fala, o discurso ficcional reorganiza *horizontalmente* as convenções, isto é, após selecionar diversas convenções pertencentes à práxis humana, reúne-as sob o eixo horizontal, em presença, combinando-as *inesperadamente*, e com isso, desestabilizando-as.

A vinculação da ação ao cumprimento primordial do critério da validade faz vir à tona ainda a problemática da possibilidade de determinação da intenção do falante, uma vez que a aceitabilidade de um enunciado está diretamente ligada à premissa da sinceridade e, por consequência, à distinção feita por Austin entre enunciações sérias e enunciações não-sérias – estas últimas excluídas do que ele chamaria de “circunstâncias comuns” da linguagem. Esta marginalização é vista por Derrida, em “Signature, événement, contexte”, no contexto da emergência do desconstrutivismo, na França da década de 1970, como armadilha logocêntrica, já que o estabelecimento de uma diferença responsável pelos significados implica a adoção de conceitos *a priori*. Em outras palavras, a distinção sério/não-sério vincula o cumprimento da ação à determinação da intenção do falante ao proferir o enunciado, e nesse sentido, baseia-se ainda em um sujeito anterior e exterior ao

discurso. Muito embora Austin recuse-se explicitamente a uma explicação do significado em termos do estado mental do falante, propondo, ao invés disso, uma análise das convenções do discurso, ao excluir a possibilidade de repetição do mesmo enunciado em circunstâncias novas, o autor inglês contraditoriamente acaba minimizando o papel dos fatores contextuais na interpretação do significado. Derrida fundamenta sua crítica no argumento de que Austin considera a possibilidade de, a partir da análise, esgotar o contexto através de uma determinação exaustiva elaborando uma lista de fracassos que podem ameaçar o cumprimento do performativo e explicando-os equivocadamente em termos de algum componente do “contexto total” – por exemplo, “la présence consciente de l’intention du sujet parlant dans la totalité de son act locutoire”. (DERRIDA, 1972, p.383).

O êxito de uma elocução performativa atrela-se, então, para Derrida, à iterabilidade constitutiva da linguagem, ou seja, é justamente porque repete uma fórmula já convencionalizada que a elocução é capaz de consumir um ato no momento em que é proferida. Em sua comunicação apresentada no *Congrès International des Sociétés de Philosophie de Langue Française*, de 1971, em Montréal, o autor se concentra no funcionamento da comunicação escrita a partir da ausência específica e absoluta do destinatário. A ideia de repetição é, então, ilustrada através do exemplo da existência de uma linguagem conhecida apenas por dois indivíduos, únicos capazes de decodificá-la. Diante da morte de um deles, emerge a pergunta: o que o outro escreveu, aquela marca, ainda é uma escritura? A resposta afirmativa confirma-se exatamente pela possibilidade de repetição constitutiva de qualquer código com relação a um receptor em geral. (p.375).

Sob esse enfoque, então, a linguagem não mais pode ser concebida como sistema fechado de regras:

Pour qu’un écrit soit un écrit, il faut qu’il continue à ‘agir’ et être lisible même si ce qu’on appelle l’auteur de l’écrit ne répond plus de ce qu’il a écrit, de ce qu’il semble avoir signé, qu’il soit provisoirement absent, qu’il soit mort ou qu’en général il n’ait pas soutenu de son intention ou attention absolument actuelle e présente, de la plénitude de son vouloir-dire cela même qui semble s’être écrit ‘en son nom’. (DERRIDA, 1972, p.376).

No que se refere ao fracasso, uma vez que se constitui como possibilidade estrutural inscrita no uso da linguagem, não deve, pois, segundo Derrida, ser marginalizado como acidente: “Qu’est-ce qu’une réussite quand la possibilité de l’échec continue de constituer sa structure?” (p.385). Sob esse aspecto, esta reconsideração do fracasso em termos estruturais permite um outro olhar para a questão da *citação*, tratada por Austin de parasitária.

Segundo Butler, o pressuposto de poder do performativo formulado por Austin, transferido imediatamente a um sujeito ou à sua vontade, em Derrida funciona sempre de maneira derivativa. E é neste sentido que cita também seu texto de 1972, “Signature, événement, contexte”:

Could a performative utterance succeed if its formulation did not repeat a ‘coded’ or iterable utterance, or in other words, if the formula I pronounce in order to open a meeting, launch a ship or a marriage were not identifiable as conforming with an iterable model, if it were not then identifiable in some way as a ‘citation’?... in a such a tipology, the category of intention will not disappear; it will have its place, but from that place it will no longer be able to govern the entire scene and system of utterance [*l’énunciation*]. (DERRIDA, apud BUTLER, 1993, p.13).

No exemplo fornecido por Iser, sobre a possibilidade de Austin considerar a ofensa de Ofélia por Hamlet um ato de fala parasitário (ISER, 1996, p.111), se considerada como repetição de fórmulas socialmente praticadas, esta ofensa conecta o leitor/espectador a situações fora do evento literário ou teatral. Nesse âmbito, afasta-se de uma concepção representativa de linguagem e de comunicação, uma vez que o mundo da literatura e o mundo do teatro não mais são vistos como reproduções ou cópias de um mundo real anterior, mas como possibilidades – assim como a *realidade* – de cristalização de fórmulas.

A convergência entre os projetos de Iser e Derrida ocorre, então, não apenas à medida que a Teoria do Efeito Estético, partindo da integração da literatura ao espaço do performativo legitimada pelo potencial ilocucionário do texto ficcional – que, apesar de não produzir efeitos equivalentes aos intencionados, motiva a relação do leitor com contextos extratextuais, extrapolando o texto impresso – relaciona-se estreitamente com a iterabilidade geral da linguagem prevista pelo desconstrutivismo, mas, sobretudo, a partir da

dissolução da dicotomia entre ficção e realidade, não mais tratadas ontologicamente como seres autônomos.

Nos termos de Butler, a performatividade se traduz tanto pela influência exercida pela norma do sexo, na medida em que é citada como norma, quanto simultaneamente pela derivação de seu poder a partir das citações que impõe. Sob esta ótica, este conceito se revela uma estratégia eficaz não apenas para aproximar-se da *matéria*, como sobretudo para explicitar, de maneira precisa, o que sua perspectiva teórica entende por construtivismo e de que maneira a ele se vincula.

Quanto a Gumbrecht, o paradoxo de sua formulação reside precisamente no fato de que ao mesmo tempo em que critica perspectivas construtivistas pela instauração do tabu contra pontos de vista substancialistas, reconhece que quanto mais construtivista a moldura teórica adotada, maior o desejo por presença:

(...) inhabiting worlds (and the plural is of the essence here) that we want to be shaped and ‘constructed’ by changing sets of concepts, discourses, and narratives obviously produces a desire for what these concepts, discourses, and narratives – at least when seen from a constructivist or pragmatic perspective – no longer even pretend to touch. And perhaps that desire, too, becomes stronger the more perfectly constructivist we are. (GUMBRECHT, 2004, p.141)

Sob este aspecto, sua estratégia teórica se organiza a partir do desafio de dissolução deste tabu possibilitando a emergência da teoria a partir da tensão entre ambas as perspectivas – construtivista e substancialista. Tal desafio implica, segundo ele próprio, “sujar as mãos” (“to get one’s hands dirty”), ou seja, despojar-se de qualquer tipo de preconceito intelectual na exploração efetiva de conceitos considerados substancialistas (p.141). No que se refere tanto à escolha de seu repertório conceitual¹¹ quanto vocabular – inserindo palavras como percepção (*Wahrnehmung*), sentimento, sensação, desejo, normalmente marginalizadas pelo mundo acadêmico – se poderia dizer, ao final de sua argumentação teórica *intensa*, que suas mãos estavam já bastante sujas.

¹¹ Explorando, além da ontologia de Heidegger, conceitos como “aparência”, de Martin Seel, em alusão às condições de apresentação e acessibilidade do mundo aos sentidos humanos – “whatever ‘appears’ is ‘present’ because it makes itself available to the human senses”. (p.63). – e “presenças reais”, de George Steiner, trazendo à tona a relação entre presença substancial e as características materiais das diferentes obras de arte.

Neste âmbito, se poderia acrescentar ainda que essa escolha conceitual e vocabular encontra-se paradoxalmente também em sintonia com os estudos de alguns teóricos identificados com perspectivas construtivistas, como por exemplo, Gebhard Rusch e Helmut Hauptmeier, que estabelecem uma vinculação entre novas possibilidades de percepção e a experiência empírica na produção de saberes.

A relação entre percepção, conhecimento e realidade, em uma ótica construtivista, enfatiza a importância dos processos perceptivos na construção de modelos da realidade, cuja objetividade e veracidade não são diretamente comprováveis. A partir do pressuposto da impossibilidade de comparar percepções com coisas ainda não percebidas devido à inexistência de perspectivas anteriores a nossa própria percepção, toma-se por verdadeiro e, de modo simultâneo, percebe-se visualmente e mentalmente. A percepção se configura, então, como processo ativo, com orientação da linguagem e da teoria – “só vemos o que sabemos”. (OLINTO, 2003, p.8). Neste processo convergem, então, componentes sensoriais, conceituais e sensomotores: “Em suma, construímos uma realidade experiencial em função de múltiplas atividades, e, na melhor das hipóteses, podemos testar sua viabilidade, mas não sua concordância com uma realidade independente da percepção”. (p.8).